L'OEIL

NUMÉRO 81 · SEPTEMBRE 1961 · 5 N.F.

Ville de FLORENCE

2e BIENNALE INTERNATIONALE DES ANTIQUAIRES

Palais Strozzi

16 SEPTEMBRE - 16 OCTOBRE 1961

Renseignements:
Secrétariat de la Biennale des Antiquaires
Palais Strozzi - Florence

Liste des participants

FLORENCE

Bacarelli Benvenuto
Bartolozzi Guido
Bellini Giuseppe e Mario
Bellini e Berti « Florentia »
Bruschi Livio « Casa d'arte »
Bruzzichelli Giovanni
Cappelli Arduino « Cose del Passato »
Chiappi Dino
Codognato Ettore e Nino
Corsini Piero
Dauphine' Augusto Mario
De Carlo Carlo
Del Guerra Umbertina
Del Perucia nei Guarnieri Lidia « Margua »
Fattorini Tommaso
Frascione Giulio
Frascione Vittorio
Gallori Turchi Niccolina
Gentilini Carlo
Gherardelli Albrighi Luigi
Grassi Luigi
Lapiccirella Leonardo
Levi Dino
Lori Mario « La Spiga »
Melli Gustavo
Miler Burchi Fiorenza
Olschki-Witt Fiammetta « Libr. antiquaria »
Funghini Luciano
Giorgini Matilde « Galleria Este »
Orselli Luigi
Pallesi Giorgio
Palloni A.
Petroni Enzo
Piccini Fratelli
Salocchi e Freschi « L'Antiquaria »
Ventura Pechel Paolo « Antiques »

GÊNES

Barbieri Ing. Piero
Bottega d'arte pittaluga di Luigi Burlando
Crosa Severino
Di Stefano Marina « Galleria Antiquaria »
Gualco Paolo
Rubinacci Pagano

TURIN

Cittone Alberto
Cohen Giuseppe
Quaglino Elio
Rossi Camillo e Giuseppe
Salamon dr. Ferdinando « L'Art Ancien »

ROME

Di Maria Giuliana
Di Castro Servio, Lea, Tullia
Di Castro Leone
Di Giorgio Domenico
Giacomini Francesco « STA.AR.AR. »
Jandolo Antonio
Lukacs Donath Emerico
Pagliaga Nelda « La Lanterna »
Veneziani V. e Leo
Veneziano Mario e Lucio
Papadato Alma
Jandolo Aldo

VENISE

Barozzi Alvise
Trois V.
Genova Comm. Francesco
Salvadori Enrico

SANREMO

Laura Luigi
Zoccai Giulia

MONTECATINI

Ciardiello Francesco
Dini Piero

PISE

Vallerini Fernando « Sala delle Stagioni »

LUCCA

Vangelisti Bruno

VIAREGGIO

Pasquini Nando

BOLOGNE

Cortinovis Guido

PADOUE

Matteis Clara « Galleria d'Arte Cinese »

BRESCIA

Triboldi Aldo

SALUZZO

Colombari Renzo

TRIESTE

De Zucco Dante

PALERME

Patella Eugenia

MILAN

Campana Michele
Canessa Guglielmo
Cerioli Giuseppe
Dona' delle Trezze Felice
Franzini ing. Dino E.C.
Gerosa Luciano « Persian »
Grassi Bernardi Carla « La casa Bolla »
Hoepli
Maghenzani Nino
Maltinti Bruno
Mazzoleni Gianfranco « Casa d'Arte »
Neerman Armando
Orsi Alessandro
Marzoli Carla « La Bigliofila »
Papazian e Eskenazi
Pisciutta Adriana « Antichità il Campiello »
Podesta' Paolo
Pozzi Margherita
Sacerdoti Edmondo
Schieppati Rosabianca
Serra Domenico « La Porta d'Oro »
Silva Tullio
Silva Jonni
Sterlocchi Costantino
Pars di M. Formenton & C°
Zecchini Napoleone

FRANCE

Chez Swann, Madame Reyer, Paris
Catan Tabis s. a., Paris
Baur Jacques, Paris
Leonardi Gradi Madeleine, Paris
Bealu Jeanne Marie, Paris
Lambert Jacques « Libraire de l'Abbaye », Paris
Lefebvre Gaston, Paris
Lebrun, Paris
Jacques Helft, Paris
Jean De Laminne, Paris
Lecompte Ullmann, Paris
Boucaud Charles, Paris
Diette Jean Baptiste, Paris
Gérard Nicole, Paris
Mordant Gabrielle, Paris
Vandermeersch, Paris
Bresset, Paris
Moreau-Gobard, Paris
Galerie Persane Clément Sidy, Paris
Letourneur Robert, Paris
Mortera Isabelle « Art et Décoration », Paris
« Présence des arts », Paris
Yvonne de Brémond d'Ars, Paris
Gilles, Paris
Cailleux, Paris
Ramsay Mr. André Hammel, Paris
Bernard Pierre George, Paris
Bourgey Emile, Paris
Gruel, Paris
Weiller, Paris
Lévy Etienne, Paris
Kugel, Paris
Pardo Benito, Paris
De Andria, Paris

HOLLANDE

Premsela & Hamburger, Amsterdam
Cramer G., L'Aja
Morpurgo Joseph, Amsterdam
Het Perzisch Tapijthuis Perès Amsterdam
Walter von Wenz, Heijen
Kunsthandel P. de Boer, Amsterdam
Nijstad Antiquairs n.v., L'Aja

BELGIQUE

Finck Alex, Bruxelles
Withofs René, Bruxelles
Le Brun Raimond, Bruxelles
Finck Robert Galerie, Bruxelles

ANGLETERRE

Mallet & Son, London
Frank Partridge & Son, London
C. John, London
Thos Agnew & Sons, London
The Leger Galleries ltd., London

ALLEMAGNE

De Pourtales Graf u. Grafin, Prien/Chiemsee
Schurmann Ulrich, Koln
Galerie Almas Mini tho Rahdo, Munchen

SUISSE

Brun Jeannette, Zurich
Borowski Elie, Bâle
Torre' dr. A. « Ars Domi », Zurich
Cesa-Atrium, Zurich
Katz David Galerie, Basel

U. S. A.

Lubin Edward, New York
French & Company, New York
Duveen Brothers, New York
New House, New York
Tozzi Piero, New York
Lévi Dino, New York
Olivieri Renzo, New York
Stern Frederic, New York

PRINCIPAUTÉ DE MONACO

International Art Gallery, Monte Carlo

PORTUGAL

Albuquerque e Sousa L.da, Lisbonne

PÉROU

Laffi de Petrachi Graziella, Lima



JOOS VAN CLEVE

Une erreur de légende s'est malencontreusement glissée dans notre dernier numéro. En page 27, au bas de la première colonne, il fallait lire, à la place du texte imprimé, la légende suivante: *Décoration intérieure du Château des Rohan: la Bibliothèque. Au-dessous du portrait de Louis XV (copie d'après Hyacinthe Rigaud), un buste du Cardinal Louis de Rohan. Meubles de l'ébéniste Bernard Kocke (1742). Tapisseries de l'Histoire de Constantin par Rubens, tissées vers 1650 dans les ateliers de Delaplanche à Paris, le chiffre ACR (Armand Cardinal de Rohan) étant ajouté vers 1740.*





Divisumma 24
calcule et se rappelle

Quelques touches de commande; un seul clavier pour la composition; inscription en clair sur la bande de chaque donné et de chaque résultat (comme dans l'écriture à la main): avec la plus grande simplicité, la Divisumma 24 Olivetti effectue les quatre opérations et donne le solde négatif. Et, grâce à un totalisateur et à un mécanisme de mémoire, elle permet de conserver l'un des résultats obtenus et de l'employer dans une opération suivante.
C'est une calculatrice; c'est une calculatrice électrique; c'est une calculatrice électrique imprimante; mais c'est surtout une calculatrice électrique imprimante Olivetti.

6	7	8	9	10
12	14	16	18	20
18	21	24	27	30
24	28	32	36	40
30	35	40	45	50
36	42	48	54	60
42	49	56	63	70
48	56	64	72	80
54	63	72	81	90
60	70	80	90	100



1	2	3
2	4	6
3	6	9
4	8	12
5	10	15
6	12	18
7	14	21
8	16	24
9	18	27
10	20	30






ambassadeur du cristal
de France
voici le service Orly
des cristalleries de
SAINT LOUIS
Cristal de France
depuis 1767
Saint-Louis-lès-Bitche (Moselle)
30 rue de Paradis, Paris 10e
Médaille reproduite avec l'aimable autorisation de l'Aéroport d'Orly
SYNERGIE 450-13 Photo Roger Schall


Baccarat
L'abstr
que le cristal ani
de sa transparen
et de sa lumi
Sculpture abstra
de CLOS

ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 81 • SEPTEMBRE 1961

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Photographies en noir: *Giraudon, Musées Nationaux, Alinari-Giraudon, Bulloz, Lavrillier:* Les tableaux et les dessins d'Evrard Jabach; *Francis Brunel, Paul Bijtebier, Hervochon:* Conversation dans l'atelier; *Lavrillier, Hervochon, Fototecnica Fortunati, Perotti, Walter Dräyer, Dietrich Widmer, Bruno Novarese:* La Biennale de Florence; *Etienne Weill, J.-F. Bauret, Marvin Rand, Julius Shulman, Ezra Stoller, G. Ifert, Jean Devaud:* Maisons de verre; *Claude Michaelides, J. F. Bauret, Jeannine Garane, Papillon:* Le verre dans la maison.

Photographies en couleurs: *pages 38 et 39: Giraudon; pages 41, 51 et 52: Marc Lavrillier; pages 77 et 78: Claude Michaelides.*

Notre couverture: *Bram van Velde. Gouache. 1938. Détail.*

Notre prochain numéro

L'art roman • Picasso sculpteur du fer • Pierre Alechinsky • Le musée américain de Bath • Bruyas et ses dessins • La collection Arrach... et L'Œil du décorateur.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *48 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*

Suisse: *fr. s. 42.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique: *fr.b. 600.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*

Allemagne: *DM. 48.–; A. et G. de May, Lausanne (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*

Angleterre: *£4.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*

Italie: *Lires 8000.– + 2 % Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*

U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$12.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays: *francs suisses 48.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0.60 N.F.

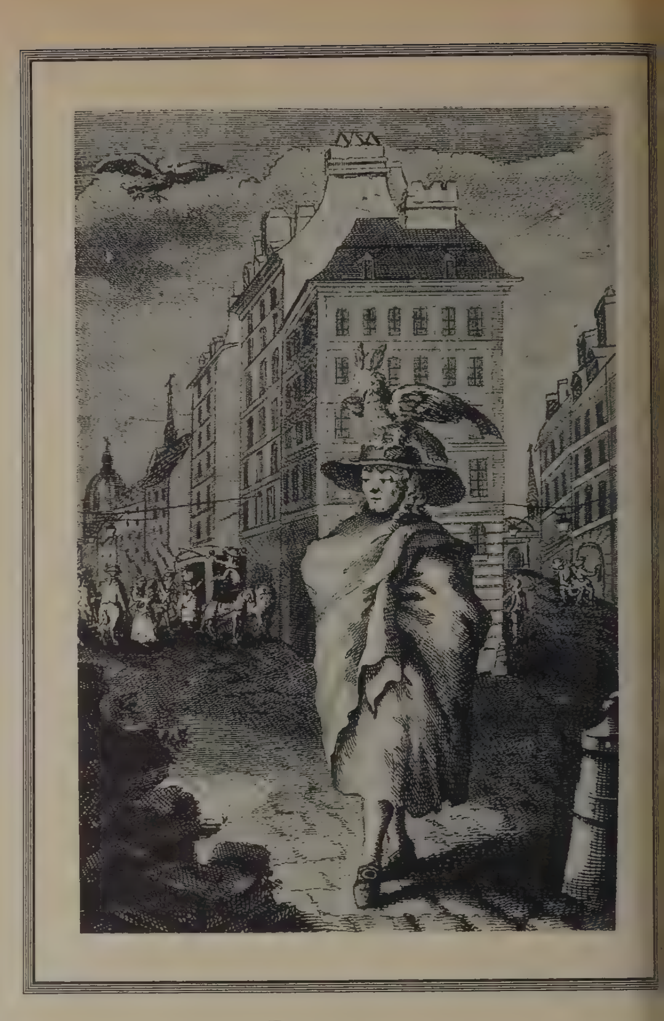
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 4.– • Belgique, 54 francs • Italie, 800 lires (plus taxes)

Les femmes féïques de Binet

Rétif de la Bretone inventa ce néologisme pour désigner les créatures élonguées conçues par le graveur Binet qui illustrait ses livres

PAR J.C. COURBIN-DEMOLINS



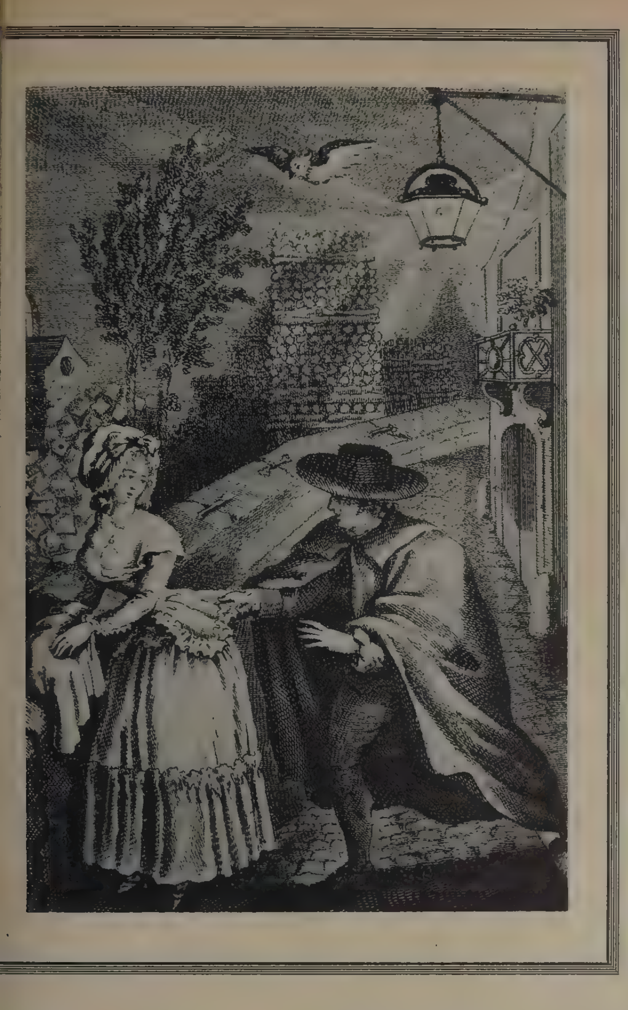
▲
Frontispice de la première partie des Nuit[s] de Paris: « *Que de choses à voir lorsqu[e] tous les yeux sont fermés !* »

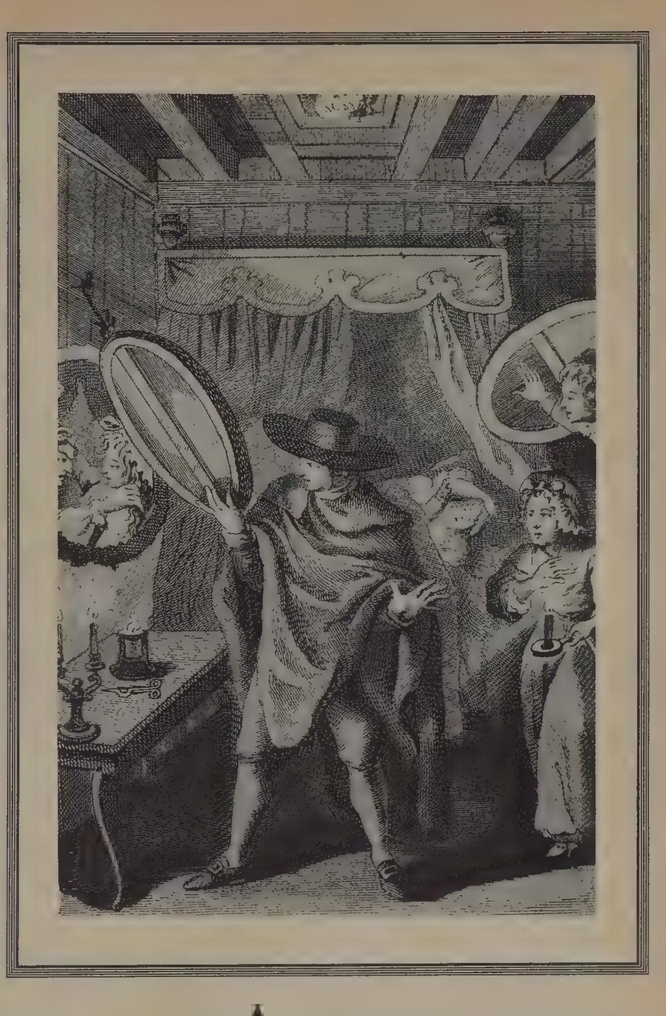
Il n'existe rien de comparable, dans toute l'histoire de la gravure, aux cinq cents planches consacrées par Louis Binet à la vision déformée qu'un écrivain, qui était en même temps son ami, eût du monde et de la femme. Les XVIIIe et XIXe siècles n'ont pas tellement apprécié Binet, et en 1930 encore, les arbitres des canons académiques de la gravure classique ne font pas à cet artiste la place qu'il mérite, répudient ses déformations qu'ils jugent excessives, et le relèguent au 3e ou au 4e rang des illustrateurs de son temps, âge d'or de la vignette et des vignettistes (Calot, Michon et Angoulvent, L'art du livre). Mais aujourd'hui, nous trouvons que les personnages d'Hubert Gravelot ressemblent à des poupées, que l'œuvre d'Eisen est remplie de facilités et de vulgarités, et que les figures de Moreau le Jeune évoquent trop souvent des gravures de modes.

Aussi bien, les fameuses déformations qui valurent tant de critiques à Rétif et à Binet et rebutaient l'amateur d'autrefois, sont précisément ce qui retiendra l'attention de l'amateur moderne. On sait que celles-ci consistent essentiellement en tailles fines, pieds minuscules, silhouettes allongées, *féïques* et *joncées*, pour employer les néologismes forgés spécialement à cette intention par Rétif. Signalons en passant que cette élongation des silhouettes n'est pas sans rappeler celle pratiquée par le Greco, quoiqu'à des fins tout a fait opposées, car si la quête du Crétois était essentiellement mystique, celle du robuste Bourguignon n'était que rêverie sensuelle.

Sensuelle, mais aussi poétique: car c'est bien une vision irréelle de la femme que Nicolas nous propose, *sa* vision, laquelle nous restitue, non pas le réel, mais le monde extérieur déformé au travers du prisme de sa personnalité. « Il voit tout à travers un prisme ! » fait-il dire de lui-même, par sa chère Madame Parangon (Drame de la vie, 1793). Car Rétif était lucide sur son cas. Vision poétique, procédant directement du rêve: n'appelait-il pas en effet *femmes-sylphides* les fantômes issus de son imagination ? et cette idéalisation, cette sublimation du réel, n'est-ce pas la définition même de l'art ?

Dans le cas de Rétif et de Binet, ce n'est pas la personnalité de l'artiste qui s'exprime dans ses dessins, mais bien celle de l'écrivain, qui est passée en quelque sorte au travers de celle du dessinateur, pour s'étaler en toute liberté dans les





▲
Frontispice de la IVe partie des Nuits de Paris: « *Puisque vous ne vous couchez pas, pourquoi venir dans cette maison ?* »

Ci-dessus à gauche

Frontispice de la IIIe partie des Nuits de Paris: « *Le spectateur-nocturne, sur l'Ile Saint-Louis, vis-à-vis l'Hôtel Lambert, retenant une fille qui va noyer son enfant nouveau-né: « O ma chère! que faites-vous!* »

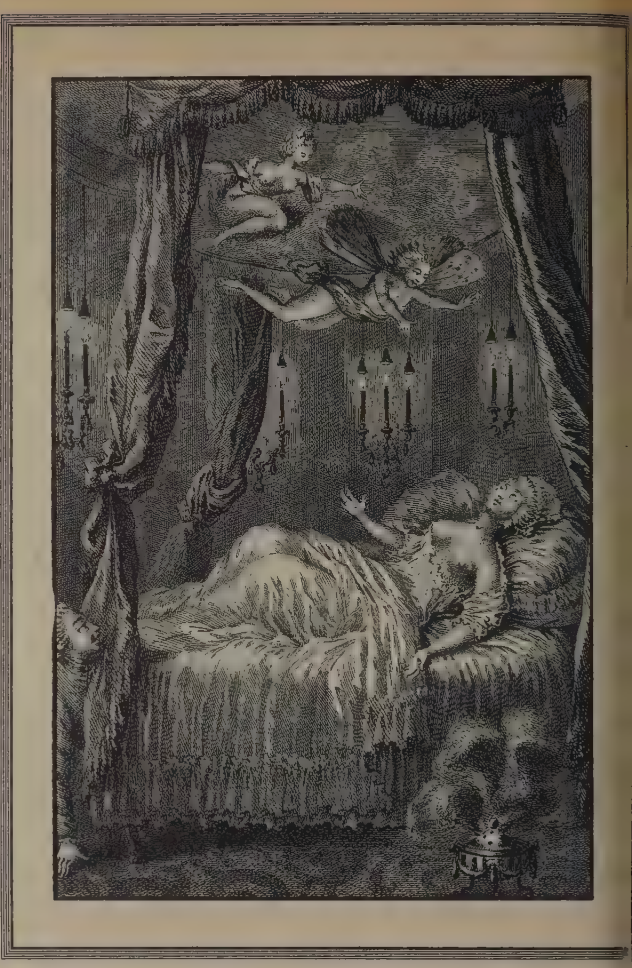
anches destinées à commenter son œuvre. Nous assistons ici à un phénomène peu mmun dans l'histoire de l'art, de transmission de personnalité, le dessinateur ayant été que la main qui tenait le crayon, apport surtout technique, comme le vait être celui du graveur. Et cette collaboration entre auteur, dessinateur et aveur devint si intime que, en tête du livre publié par Rétif en 1783, intitulé *s figures du Paysan Perverti*, on pouvait lire:

Rétif-de-la-Bretone..................	*invenit*
Binet	*delineavit*
Berthet & Leroi	*incuderunt*

Rétif de la Bretone, *invenit*... le rôle capital joué par ce dernier se trouve ainsi airement montré. Et en effet, il suffit de voir les banales et impersonnelles ustrations que Binet donna pour des ouvrages d'autres auteurs, pour saisir à quel oint la présence de Rétif, derrière l'illustrateur, guidant les moindres de ses traits, t essentielle dans la création de cette esthétique entièrement nouvelle que nous opellerons le « style Rétif ». Signalons à propos de ce style que le nu ne convient s du tout à l'idéal féminin tel que notre auteur se le représente: en effet, il lui faut s formes *gazées* par des deshabillés galants qu'il prend d'ailleurs soin de nous crire minutieusement: le vêtement féminin, le tour-de-gorge, la chaussure surtout, uent pour lui le rôle de l'écrin précieux.

Mais Nicolas ne trouva pas d'emblée son chemin de Damas en matière d'illus-ation; tout d'abord, il faut attendre 1777 — il y a dix ans déjà qu'il publie, et il est à son 17e livre — pour qu'il ose orner de figures un de ses romans, *Le Quadra-naire*. L'illustrateur, qui lui avait été recommandé par la *Dame libraire*, la Veuve uchêne, était le jeune Dutertre, élève du célèbre Vien; le graveur était déjà ouis Berthet. Rétif ne tarda d'ailleurs pas à se brouiller avec son premier dessina-ur, car celui-ci n'était pas assez docile à son gré. Cependant ses livres allaient sormais être presque tous illustrés, mais ce n'est qu'en 1780, avec son 21e ouvrage *La Malédiction paternelle* — que nous voyons Louis Binet entrer en scène, et le ndem Binet-Berthet se constituer si heureusement et pour le plus grand bien de





l'intérêt graphique de l'œuvre de Rétif. Seule la mort de Binet, survenue en 1800 devait rompre le trio. Les trois amis étaient voisins; Rétif habita un certain temps dans le même immeuble que l'un d'eux, et ainsi dessinateur et graveur n'ignoraient rien de la vie privée de l'auteur.

Lorsqu'il ne peut pas communiquer de vive voix ses instructions à son illustrateur, Rétif les lui fait tenir par écrit. Plusieurs de ces billets sont parvenus jusqu'à nous et se terrent jalousement dans les cartons des collectionneurs d'autographes, malheureusement inédits. Mais John Grand-Carteret, grand fouilleur d'archives, avait pu avoir accès à ces précieux documents, et voici ce qu'il en disait: « Dans cette correspondance, Rétif indique nettement ce qu'il veut. De cette liasse de vieux papiers se dégage avec précision la réalité des choses. Rétif n'entend pas que Binet lui dessine des femmes quelconques; il lui cherche des modèles, il les lui conduit... Binet garde par devers lui des collections de mules qu'il lui faudra, à l'occasion, pouvoir représenter au maître. Un jour il lui écrit: « Les talons des mules que je vous ai confiées hier sont plus hauts et plus élancés que tous les précédents ». Une autre fois, il observe que la taille n'est pas assez souple: « Celle de votre modèle était bien plus élégante et bien plus fuselée ».

Mais cette illustration n'est pas monolithique, et on peut distinguer clairement plusieurs manières, elles-mêmes fonction des variations de l'humeur de l'auteur dans les gravures qui se trouvent intimement associées à ses œuvres: tantôt c'est l'érotisme aimable, la rêverie sensuelle, empreinte de joie de vivre; tantôt au contraire, nous voyons apparaître le genre noir, le genre sombre, non sans quelque *morbidezza;* entre temps enfin, puis à la fin de sa vie surtout, place est faite par passades au fantastique le plus extravagant. Mais dans ces trois genres, c'est toujours Rétif visionnaire que nous trouvons.

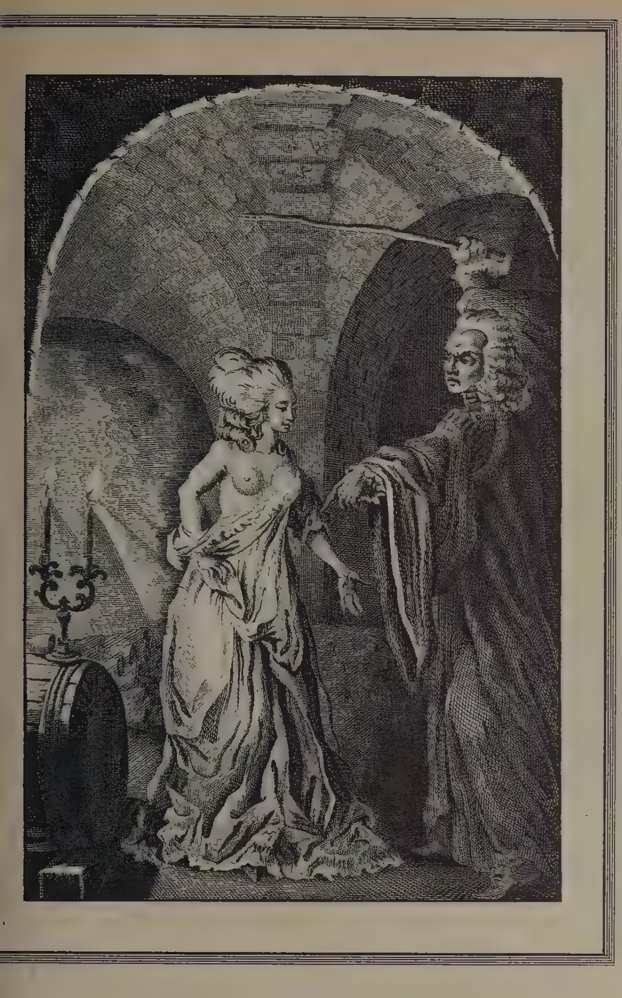
A la première manière se rattachent la plupart des planches des *Contemporaines*; celle du XIVe volume que nous reproduisons (voir page 24) est une des plus caractéristiques de ce que nous avons appelé le genre ou style rétivien. Tout d'abord, l'espace entre le V et le O du titre (la fille V olée) n'est pas un *bourdon* comme on pourrait le croire, mais la volontaire conséquence d'une pudeur typographique

▲

Les Contemporaines – *XIVe volume La fille V olée. « Ah! que c'est joli! » « Une jeune personne dans son lit, les ye[ux] fixés sur un plafond mobile, représentant [un] sylphe... ... On aperçoit plusieurs éteignoi[rs] dirigés par des fils d'archal, qui vont étein[dre] en un même instant toutes les bougies*

Ci-dessus à gauche

Les Contemporaines – *XIe volume – Loup dans la bergerie et le sorcier. « [Un] beau jeune homme ayant déjà quitté à d[emi] l'habit de fille qu'il portait. Il rega[rde] en dessous une jeune personne qui par[aît] confuse; le jeune homme dit: On écrit qu[e je] suis un loup!... quelle injustice! »*





rprenante au premier abord, mais parfaitement compréhensible pour ceux qui nt initiés aux bizarreries et aux illogismes de notre homme, lequel écrivait par emple C****** pour culotte, quitte, d'ailleurs, à imprimer trois pages plus loin mot beaucoup plus cru en entier. Le lecteur devine sans peine quel fut le sort el de la pauvre héroïne de la 82e nouvelle. Mais le reste de la gravure est encore us caractéristique de la manière de Nicolas: les *fils d'archal* (voir la légende) jouent rôle très important dans l'œuvre de Rétif, laquelle est truffée de fauteuils à ssort, de mobiliers escamotables, etc... Le génie mécanique du temps du célèbre *ueur d'échecs* de Monsieur de Kempelen s'y donne libre cours pour se faire complice un érotisme à la fois naïf, bon enfant, et un peu puéril. C'est par de telles estampes e la véritable nature de Rétif se « dévoile » (comme il eut dit) tout entière: tiste, poëte, enfant rêveur, sensuel; tout cela se trouve résumé dans l'exclamation i suit: « Ah! que c'est joli! » Cette planche baigne dans une atmosphère de rie irréelle, et c'est par là que Rétif s'apparente aux oniriques. Il s'en rendait mpte d'ailleurs, et écrivit plusieurs passages sur le rôle du rêve comme compen- tion, en particulier celui-ci: « Je ne sais pas si le malheur en songe est plus cruel e le malheur éveillé; mais je sais bien que le bonheur en songe est infiniment us doux, plus féïque, que le bonheur réel... »

La planche du XIe volume: le Loup dans la bergerie (voir page 24) est elle aussi en caractéristique de cet érotisme bénin, un peu fripon, et plein d'afféterie que us venons de signaler. Le *loup* n'est autre qu'un garçon qui se déguise en fille ur mieux parvenir auprès de sa belle: « On écrit que je suis un loup, quelle ustice! » s'exclame-t-il lorsqu'il voit sa ruse découverte. Mais ce travesti, ce ne homme trop mignon, tout cela ne va pas sans mièvrerie ni même une certaine uivoque; les personnages de Rétif, il faut bien le reconnaître, manquent parfois peu de caractère: ce sont d'aimables marionnettes.

Avec la gravure des *Françaises:* la bonne-fille à la Mauvaise-Mère (voir page 30) us abordons un genre de déformation que nous ne trouvons poussé à ce point que ns cet ouvrage: des têtes minuscules. On sait, depuis la découverte par Funck- entano dans le dépôt des archives de la Bastille du manuscrit des *Inscriptions*,

▲

Les Contemporaines – *XXXVIIIe volume – La famme-de-Médecin. « La famme-de-Médecin et son amie, se baignant dans un ruisseau couvert d'une toile. La* Médeciniste *est debout; l'autre Famme est plongée dans le bain. La belle-Médeciniste, apercevant son Mari, dit à son amie: « Mon Mari passe; il peut me voir, mais ses regards deviendraient criminels s'ils tombaient sur vous ! »*

Ci-dessus à gauche

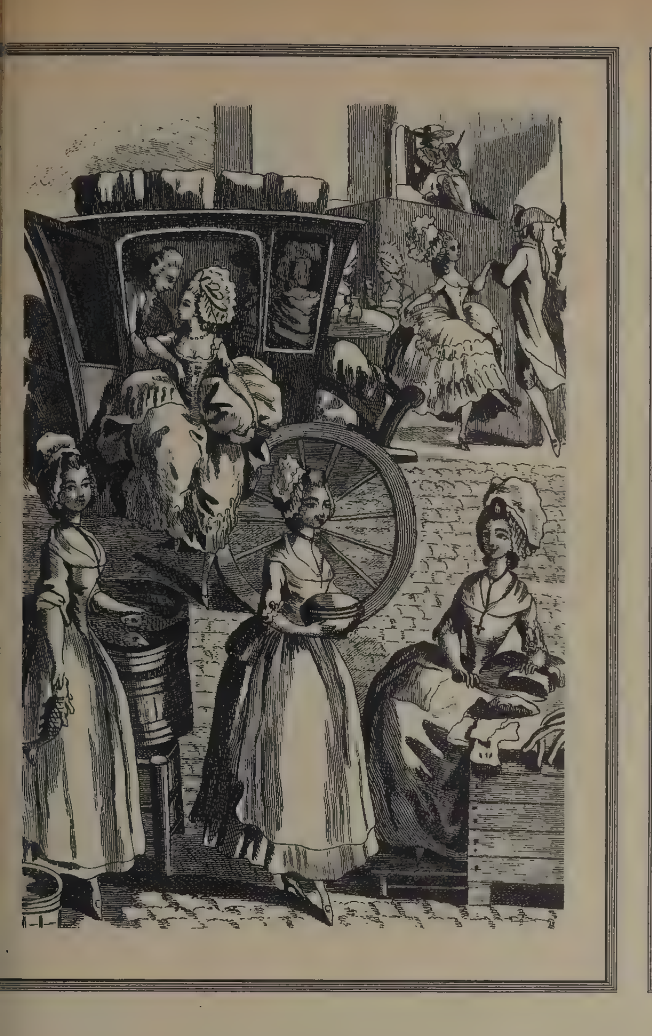
Les Contemporaines – *XXXVIe volume – La Procureuse.*

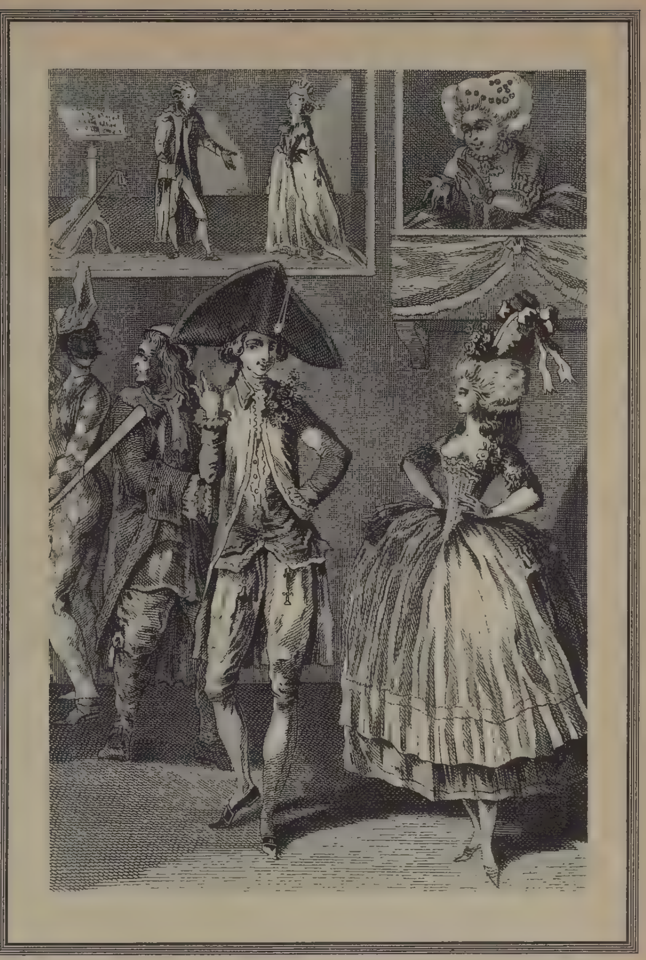


▲
Les Contemporaines – *XXIXe volume* - *(Les jolies-crieuses, ou les XX filles de basses-professions de Paris.) – La Jolie-Chansonnière – La Belle-Petite-Charbonnière – La Belle-Paindépicière – La Jolie-Herbière et la Belle-Saladière – La Jolie-Beurrière – La Jolie-Fromagère – La Petite-Harangère – La Jolie-Coquetière – La Gentille-Orangère – La Jolie-Brocanteuse – La Jolie-Cartonière – La Jolie-Fournalière – La Petite-Amadoueuse – La Jolie-Cardeuse – La Jolie-Filandière – La Jolie-Couverturière – La Jolie-Enlumineuse – La Jolie-Fleuriste – L'Aimable-Colporteuse*

en 1887, que les 34 figures des Françaises sont bien de Binet. Comme toujours dans les ouvrages de Rétif, les titres des nouvelles se font pendant avec une symétrie désarmante, avec cette *jeannoterie* charmante qui confère tant de fraîcheur à certaines de ses œuvres: la Bonne-fille à la bonne-mère, la Bonne-fille à la Mauvaise-Mère, la Mère sévère, la Mère-gâteau, la Mère-aux-méchants-enfans, la Mère-aux-bons-enfans, etc. Que d'exquise naïveté dans toute cette imagerie!

C'est avec *Le Paysan et la Paysanne pervertis* — morceau de bravoure incontesté de l'iconographie rétivienne — que se fera la transition entre la première et la seconde manière, que nous avons signalées. La planche intitulée « Edmond au rendévous nocturne » (voir page 30) se rattache encore, comme plusieurs autres de ces deux ouvrages, au genre érotique: le personnage central tourne sur lui-même, et, tel un Janus bi-frons ne sachant à quel saint se vouer, paraît regarder les deux femmes à la fois, lesquelles projettent aux yeux du héros des « coussins d'amour » rebondis. Mais les planches des pages 69 et 106 du tome IV du Paysan vont nous plonger à présent dans l'atmosphère du préromantisme et des romans noirs: têtes de mort, tibias entrecroisés, poignards, ruines gothiques, clair de lune à la Werther, rien n'y manque. Cette fois-ci le tournant est pris: qu'il y a loin en effet, du *Loup dans la bergerie*, à ces deux gravures! il y a toute la distance qui sépare les *galanteries* Louis XV, des Nuits d'Young et des romans terrifiants de Radcliffe, Lewis et Maturin. Le talon-rouge cèdera bientôt le pas au troubadour; place au romantisme! Avec les années, le terme *Romantiq* reviendra d'ailleurs de plus en plus fréquemment sous la plume de Rétif, en particulier à propos de ce *Paysan* et de cette *Paysane*, lesquels s'achèvent comme on sait dans le genre sombre, ce qui entre parenthèses ne va pas sans mélodrame ni mauvais goût. « C'est avec les bons sentiments que l'on fait de la mauvaise littérature » s'exclamait André Gide. Ceci est malheureusement vrai des derniers volumes de ces deux ouvrages, dont les héros, accablés sous les coups d'un destin justicier, subissent des châtiments dignes des romans noirs les plus outranciers. Remarquons que Rétif, qui était éminemment influençable et impressionnable, ne fait que suivre en cela le mouvement général de son temps; d'ailleurs Binet lui aussi a été entraîné par ce même mouvement, car associé au





▲

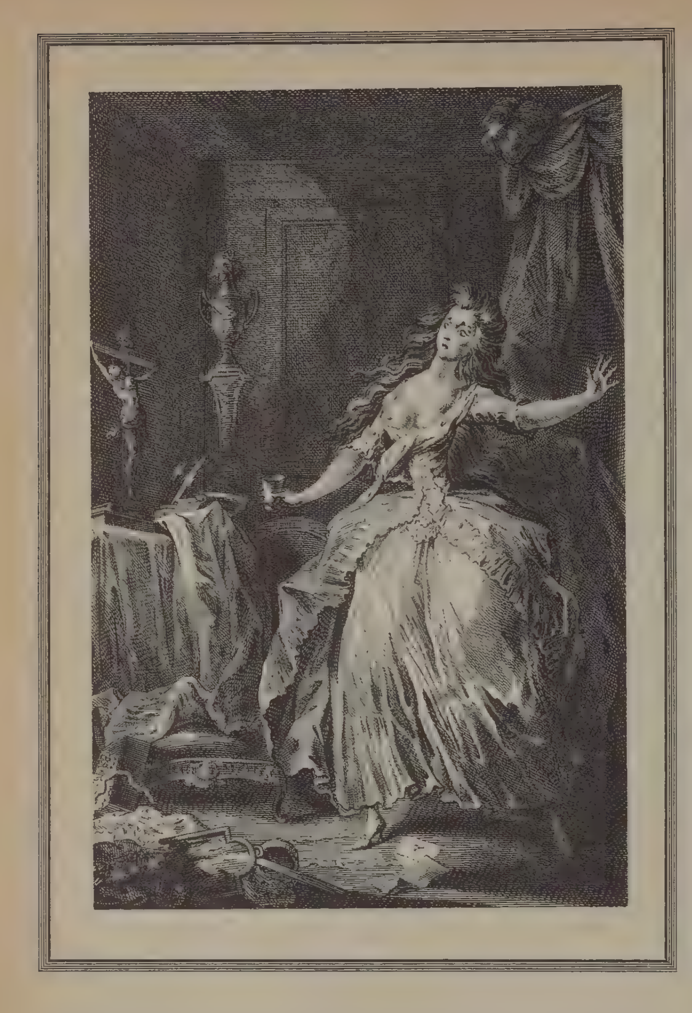
Les Contemporaines – *XLIe volume* – « *L'actrice-bourgeoise sur un petit théâtre de Société, où elle joue un rôle d'Isabelle de parade: on voit à la première loge, une grosse famme endiamantée; il y a sur la scène un Léandre et un Arlequin.*

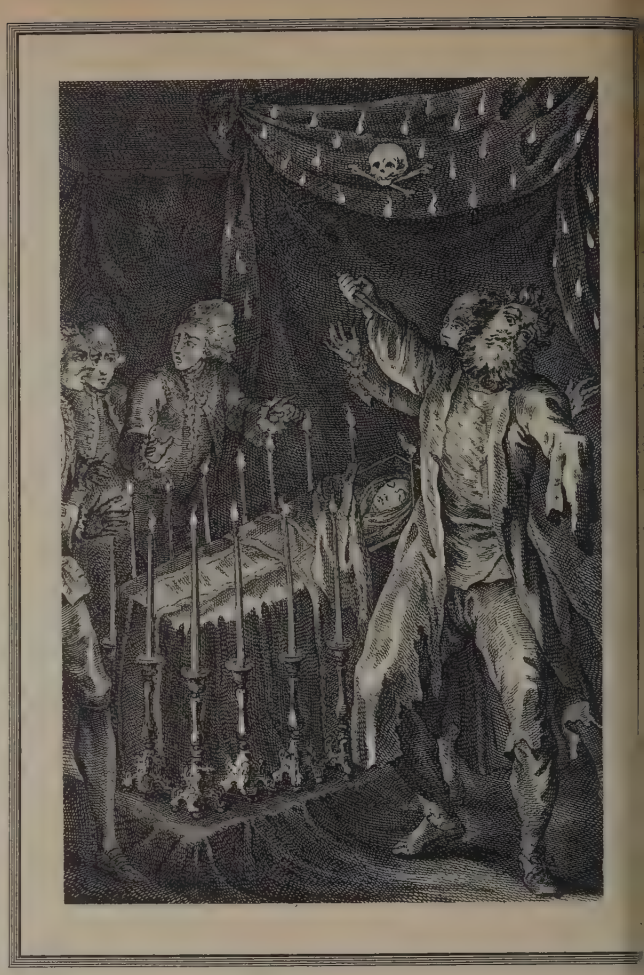
Ci-dessus à gauche

Les Contemporaines – *XXVIIIe volume.– La jolie-poissarde, tenant une carpe à la main.– La jolie-gargotière, en petit-casaquin-juste, portant un plat. – La jolie-tripière, détaillant sa marchandise avec un large couteau. – La Bourbonnaise, sortant du coche-de-terre. –* Manette, *dansant au* Grand-Salon: « *Vous serez à croquer, Mesdames !* »

aveur Mariage, il donnera dans les dernières années de sa vie (de 1797 à 1800) usieurs vignettes pour des romans noirs; les silhouettes *féiques* issues du rêve de étif en sont évidemment absentes: elles ont cédé le pas à des revenants et à des uelettes lourdement chargés de chaînes; c'est qu'entre temps la douceur de vivre fait place à la terreur révolutionnaire.

L'estampe de la *Paysane* que nous reproduisons se rattache au même genre (voir ge 29). Avec la planche du 1er volume du *Paysan* (voir page 28), c'est le complexe otisme-masochisme qui semble se présenter à nous, (pour employer le jargon de psychanalyse). Un crucifix s'y trouve associé, symbolisant aussi les liens qui issent la sexualité au sacré, sans toutefois ici aucune des intentions sacrilèges êtées par Sade par exemple aux divers accessoires religieux dont ses illustrateurs combraient les estampes ornant ses travaux. Cependant l'illustration rétivienne est pas sans présenter parfois les signes avant-coureurs des tendances du divin arquis: en effet, la gravure représentant la *Procureuse* (XXXVIe volume des *ntemporaines*, voir page 25), symbolise assez bien une sorte de sadisme avant la tre; le caveau, le nu, la flagellation, tout est là pour annoncer les 100 fameuses ures qui illustreront l'édition de la *Justine* et de la *Juliette* de 1797. Ici, comme en en d'autres circonstances, Rétif fait figure de précurseur, en raison de la nette tériorité des *Contemporaines* sur les ouvrages de Sade; aussi ne serait-il pas exagéré parler d'un certain pré-sadisme de Rétif. Ce dernier se défendait avec une rtueuse indignation, d'être attiré par ce qu'il appelait les *exécrables ouvrages* du abolique marquis. Mais, là encore, le pauvre homme était dupe de lui-même, r il avoue dans l'introduction de son *Antijustine* que, « blasé sur les femmes depuis ngtemps, la Justine de Sade me tomba sous la main, elle me mit en feu... » Rétif ait très impressionnable, avons-nous dit; rien de surprenant donc à ce que de la cture de la *Justine* soit issue l'*Antijustine*. Mais ce qui amusant, c'est qu'alors que marquis nous prie, en se moquant du monde mais non sans un délicieux humour, « pardonner les crayons, peut-être un peu forts, que l'on s'est trouvé contraint employer, mais adoucis, néanmoins, autant qu'on l'a pu », Rétif, lui, croit tout abord naïvement et de bonne foi servir la cause des bonnes mœurs avec son





▲
Le Paysan-perverti – *IVe volume – L*
remords et les furies.

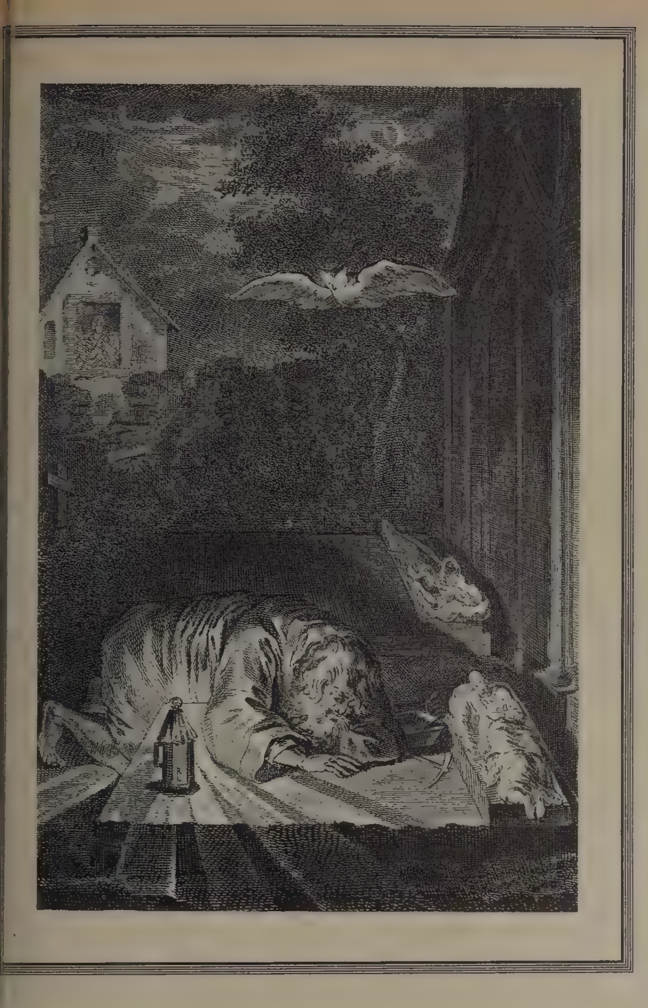
Ci-dessus à gauche

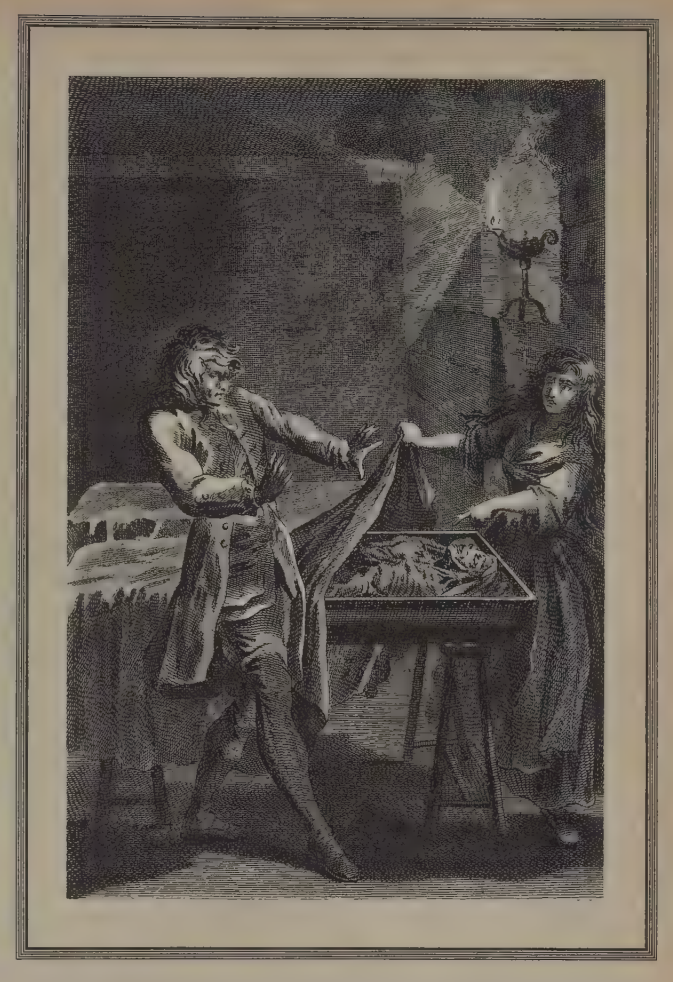
Le Paysan-perverti – *Ier volume –*
désespoir – « Le coup mortel est frappé !

Antijustine. Cependant un doute lui survient tout de même: « Je ne suis pas assez dépourvu de sens, pour ne pas sentir que l'*Antijustine* est un poison. Sera-ce le contre-poison de la fatale Justine ? »

On peut également rattacher au genre préromantique chez Rétif, la série des frontispices des *Nuits de Paris.* Ces gravures occupent une place à part dans l'illustration rétivienne; leur style est nettement différent, et l'auteur est le principal personnage de la plupart d'entre elles. C'est ici le lieu de remarquer que l'attirance de Rétif pour la Nuit n'est pas sans évoquer celle de tant d'artistes et de poètes romantiques: Musset, Nerval, Schumann, pour ne citer que les représentants les plus célèbres de cette psychopathie particulière. La gravure-frontispice du premier volume des *Nuits de Paris* est trop connue pour que nous nous y étendions longuement (voir page 22). Disons simplement que par tous les symboles qu'elle comporte, elle prétend — et y réussit d'ailleurs parfaitement — résumer l'esprit du livre. Cette magnifique planche, un des rares portraits en pied de Rétif que nous ayons, figure au cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale dans l'œuvre de Gaucher; mais il est bien possible qu'il s'agisse d'une erreur et qu'il y ait lieu de rendre cette figure à Binet.

Les Nuits sont un de ces livres dans lesquels Monsieur Nicolas se pose en héros défenseur de la morale et de la vertu outragée et en redresseur de torts, attitude un peu artificielle et puérile, d'ailleurs bien dans la ligne rousseauiste de ce XVIIIe siècle qui s'achève dans le genre bonifiant et larmoyant. Rétif croyait nécessaire d'adopter ce ton vis-à-vis de ses lecteurs, tout au moins dans une partie de ses ouvrages, car dans l'autre au contraire, (dans la série dite des *graphes* en particulier), il donne libre cours à son non-conformisme foncier, lequel correspond beaucoup plus à sa véritable nature qu'une attitude bien-pensante postiche et affectée, qui sous sa plume sonne toujours un peu faux. Tabarant rapporte au sujet de ce contraste entre les deux aspects de sa nature, une divertissante anecdote: « *Ingénue Saxancour* est l'amalgame de deux histoires, celle de la fille aînée de Rétif et celle d'une dame Laruelle, laquelle aurait quitté son mari parce qu'il « l'avilissait au-dessous des catins » en lui faisant « des horreurs qui ne peuvent se dire », et qu'elle s'excusait





▲

La Paysane-pervertie - *IVe volume – Les cercueils.*

Ci-dessus à gauche

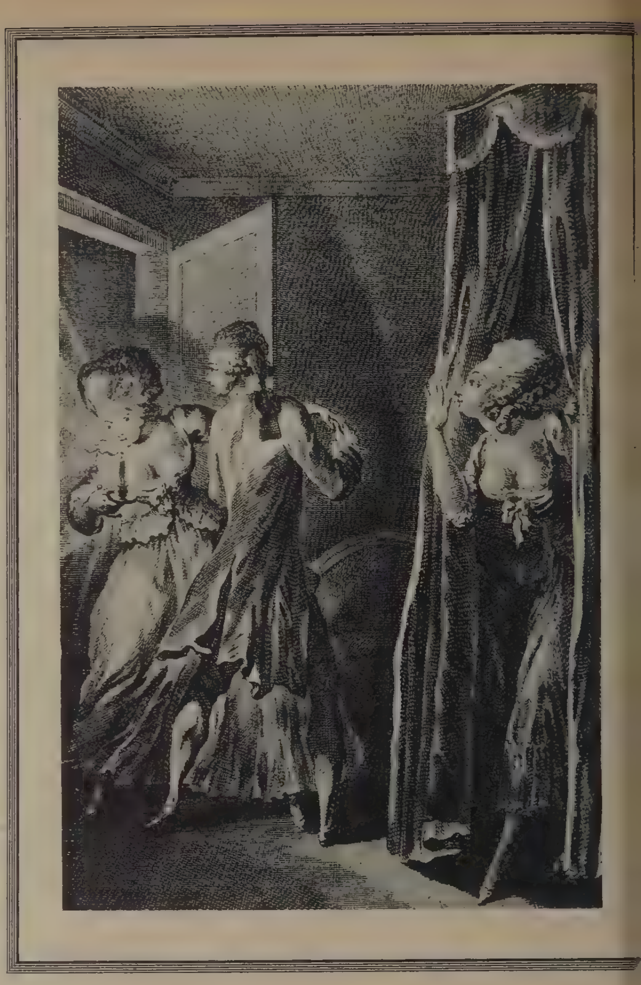
Le Paysan-perverti - *IVe volume – Les sculptures.*

e ne pouvoir dire à Rétif. « Un pareil récit souillerait votre imagination », lui éclarait-elle — ce qui est assurément très drôle, ajoute Tabarant. Ceci montre bien ue certains lecteurs du XVIIIe siècle se méprenaient sur le compte de notre homme, t le considéraient comme un moraliste. D'autres au contraire n'étaient pas dupes, t, sachant lire entre les lignes, trouvaient le moraliste bien relâché et ne se gênaient as pour lui écrire des lettres de critiques acerbes ou de quolibets, que Rétif imprinait d'ailleurs sans pudeur aucune à la fin de ses volumes (pour lui, tout faisait lume!) Nous trouvons précisément une confirmation de cette dualité dans l'oppotion entre le frontispice de la IIIe partie, fort vertueux (Rétif y empêche une nalheureuse de noyer son enfant, voir page 23), et celui de la IVe partie, dans equel nous apercevons notre homme dans une posture pour le moins inattendue hez un moraliste (voir page 23): Nicolas y est en effet fort occupé à faire le voyeur, ctivité qui en raison d'une certaine asthénie dont il paraissait affecté, jouait raisemblablement pour lui le rôle d'un roboratif. Bien sûr, dans son texte, il donne ne toute autre explication de sa présence en ce saint lieu.

Le frontispice de la *Découverte Australe* évoque un aspect tout différent du génie e Rétif: ici plus d'érotisme, mais seulement des aventures fantastiques; (nous etrouverons toutefois l'érotisme dans les planches suivantes de ce même ouvrage, ar, en raison de son pansexualisme foncier, aucune force au monde n'eût pu mpêcher Rétif de *retourner à ses moutons*.) Rétif y donne libre cours à l'imagination a plus débridée, et deux ans avant le premier vol du plus léger que l'air, base, omme d'ailleurs ses nombreux prédécesseurs en la matière, son roman sur le plus ourd que l'air, et sur un mode de propulsion strictement calqué sur ce qu'on avait oujours pu observer, c'est-à-dire le vol des oiseaux (voir page 31). Convenons qu'il ut certes été beaucoup plus fort d'avoir la prescience du plus léger que l'air, mais eci eut nécessité des connaissances scientifiques, physiques, chimiques, ainsi qu'une ournure d'esprit aux antipodes de celle de notre auteur.

Disons encore un mot des frontispices des *Posthumes* que nous avons jugé ndispensable de reproduire ici, en raison de leur signification et de leur extrême areté. *Les Posthumes* — l'avant-dernier ouvrage publié par l'auteur de son vivant





(en 1802) — sont la plus étourdissante fantasmagorie issue de sa plume, écrite, pourrait-on dire, en pleine liberté d'imagination. C'est là en effet l'œuvre d'un esprit complètement libéré de toute contrainte du conformisme; il faut reconnaître toutefois que cette indépendance intellectuelle a eu quelque chose d'excessif, car elle avait entre autres causes, un certain déséquilibre de l'esprit du vieil homme. Quoi qu'il en soit, grâce aux *Posthumes*, nous faisons connaissance avec la réincarnation, la métempsycose, la transmigration des âmes, thèmes nouveaux au XVIIIe siècle; nous accomplissons ensuite un extraordinaire vol cosmique à la découverte des planètes, du soleil, des nébuleuses... Mais tout n'est que rêverie dans cette fiction évidemment dépourvue de base scientifique sérieuse.

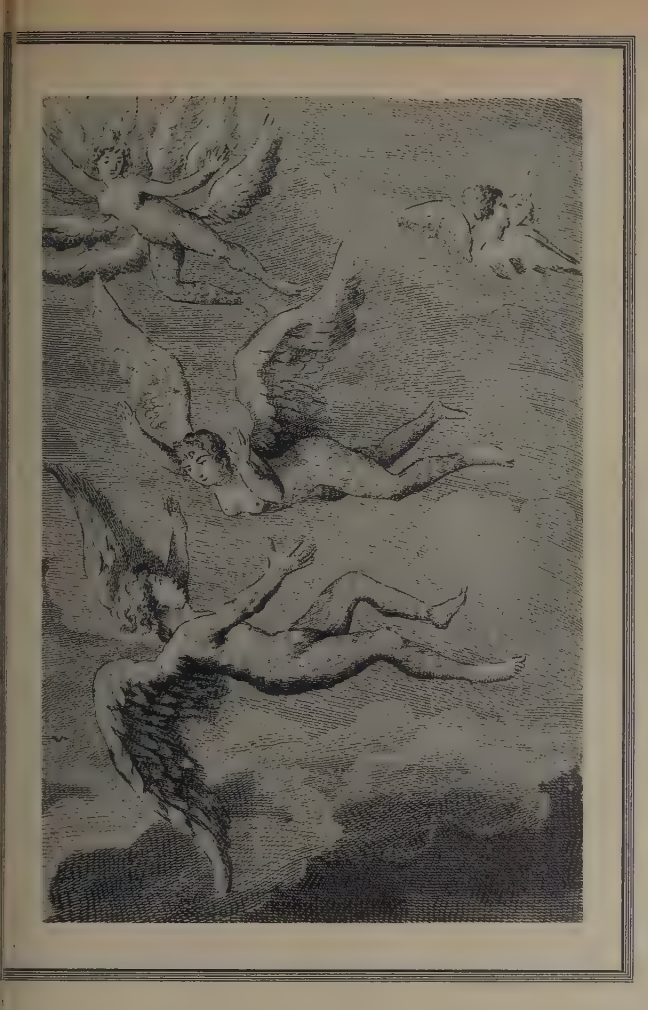
Le frontispice du tome II est de toute évidence inspiré du tome Ier de *La Découverte Australe*; aussi le frontispice du tome IV est-il plus intéressant, car il nous montre un sujet unique dans toute l'iconographie rétivienne (voir page 31). Cette planche résume le tome IV, dans lequel nous rencontrons tantôt des êtres *décorporés*, tantôt des êtres aux formes étranges; tout ce monde vole et plane dans l'éther (signe caractéristique chez Rétif et digne de retenir l'attention du psychanalyste). Cependant cette immatérialité des êtres n'exclut dans la fiction de l'auteur, ni l'amour, ni surtout la sensualité, ce qui pourra paraître surprenant. Ces figures sont techniquement médiocres, et leur intérêt est uniquement documentaire.

Parlons enfin pour conclure de l'illustration imaginaire de Rétif, c'est-à-dire de celle qui avait été prévue par l'auteur pour plusieurs de ses ouvrages, en particulier pour *Monsieur Nicolas*, mais que les difficultés financières, la crise générale due à la Révolution puis à la Terreur, la misère de l'écrivain enfin en 1794, ne permirent pas d'exécuter. Rétif avait prévu pour son ouvrage magistral un luxe d'estampes en rapport avec l'importance de celui-ci. Quel dommage que les conditions matérielles précitées n'aient pas permis la réalisation de cette illustration! Les dessins des premières gravures de *Monsieur Nicolas* ont pourtant été exécutés par Binet. Ils se trouvent actuellement dans des collections privées, malheureusement inédits. Quant à *L'Enclos et les Oiseaux*, ouvrage qui devait être la suite des *Posthumes*, il demeure inédit lui aussi et le demeurera sans doute toujours, car son manuscrit

▲
Le Paysan-perverti - *IIe volume*
Edmond au rendévous nocturne.

Ci-dessus à gauche

Les Françaises – *La bonne-fille à Mauvaise-Mère.*





▲
La Découverte Australe *par un homme volant. « Victorin enlevant Christine. »*

Ci-dessus à gauche

Les Posthumes – *Frontispice du IVᵉ volume – « Des hommes ailés, tout couverts de plumes; un Mâle et une femelle se jouant dans les airs; sur un autre plan, deux hiéracins, volant leurs ailes unies; un Argusien seul, à huit ailes. »*

ıt en effet ineptement dispersé vers 1900; c'est d'autant plus regrettable qu'il eût ertes fourni matière à une fantastique illustration. Un commentaire graphique bondant, et fort libre, avait également été prévu pour l'*Antijustine*.

Disons enfin que Binet avait effectué, pour *Les Veillées du Marais* (1785) cinuante-deux dessins qui ne furent jamais gravés; ils se trouvent actuellement dans ne collection particulière et n'ont jamais été reproduits. Mais ce n'est pas cette laune qui nous empêchera de constater que les 283 estampes des *Contemporaines*, les 120 stampes du *Paysan et de la Paysane pervertis* constituent un monument unique sur es costumes et la condition populaire à la fin du XVIIIᵉ siècle, ainsi qu'un témoinage sur un personnage insolite. Et c'est là l'occasion de nous interroger sur les aisons de la fascination exercée par les livres de Rétif sur ses fervents: en effet armi celles-ci, il y a précisément le fait que c'est une personne humaine que nous trouvons, littérairement et graphiquement omniprésente dans une œuvre qui a ant de facettes, mais qui saura toujours trouver le chemin de notre sensibilité outes les fois que, à l'instar de tout ce qu'il y a de grand dans les lettres, elle aura rouvé son inspiration, non dans une vaine et ennuyeuse intellectualité, mais directenent aux sources de l'instinct et de la vie. Et c'est sans doute parce que Rétif a fait i souvent appel à ces dernières, puisant largement dans son fonds paysan et popuaire, qu'aucune autre œuvre littéraire du XVIIIᵉ siècle n'est en mesure de nous résenter un bilan aussi *séveux* et aussi savoureux, que celle de l'auteur de Monsieur Nicolas.

Si vous voulez en savoir davantage

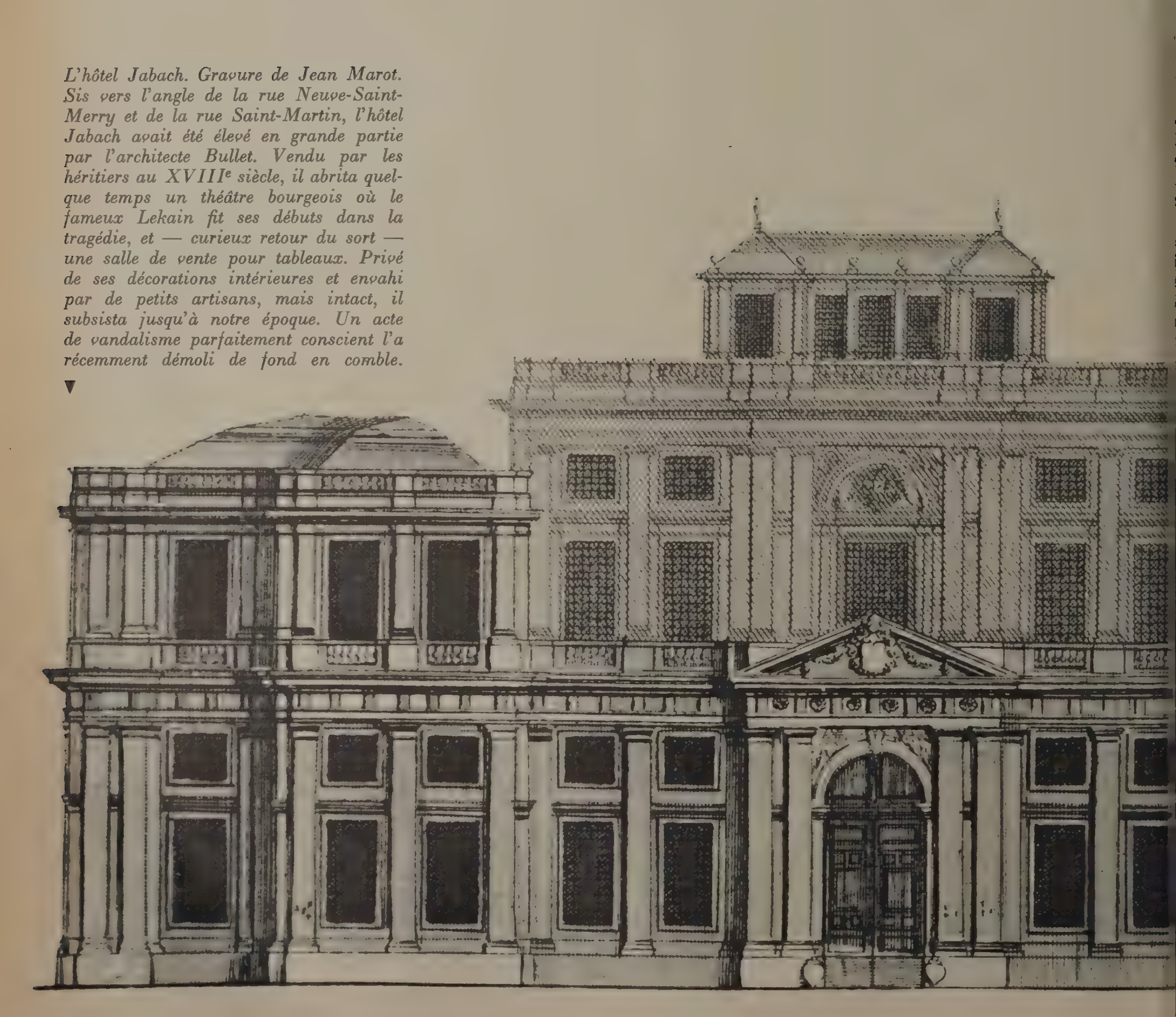
Plusieurs ouvrages sont à votre disposition: F. Funck-Brentano: Rétif de la Bretone *(Albin Michel); A. Tabarant:* Le vrai visage de Rétif de la Bretone *(éditions Monaigne); A. Bégué:* Etat présent des études sur Rétif de la Bretone. Témoignages t jugement *(éditions Briffaut). Consultez également la monumentale et intégrale réimression de* Monsieur Nicolas, *donnée récemment par les éditions J. J. Pauvert.*

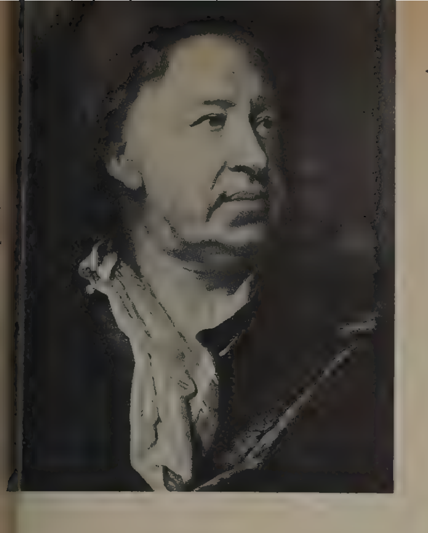
Ce banquier de Cologne installé à Paris dut vendre à Louis XIV sa merveilleuse collection. Le Louvre en conserve aujourd'hui les pièces les plus remarquables.

Les tableaux et les dessins d'Evrard Jabach

PAR JACQUES THUILLIER

L'hôtel Jabach. Gravure de Jean Marot. Sis vers l'angle de la rue Neuve-Saint-Merry et de la rue Saint-Martin, l'hôtel Jabach avait été élevé en grande partie par l'architecte Bullet. Vendu par les héritiers au XVIII[e] siècle, il abrita quelque temps un théâtre bourgeois où le fameux Lekain fit ses débuts dans la tragédie, et — curieux retour du sort — une salle de vente pour tableaux. Privé de ses décorations intérieures et envahi par de petits artisans, mais intact, il subsista jusqu'à notre époque. Un acte de vandalisme parfaitement conscient l'a récemment démoli de fond en comble. ▼





◄ *Hyacinthe Rigaud:* Portrait d'Evrard Jabach. *Toile. 58×48 centimètres, Wallraf-Richartz Museum, Cologne. On ne s'étonnera pas que les traits de Jabach aient été souvent reproduits par ses amis peintres. Van Dyck, sans doute lors de son séjour à Paris en 1641, fit de lui un beau portrait gravé par Michel Lasne; celui-ci, que Rigaud inscrivit dans son* Livre de Raison *à la date de 1688, représente au contraire Jabach sur la fin de sa vie.*

maîtres. Enfin il s'est levé brusquement et a dit qu'il avoit les yeux las de voir tant de belles choses... ».

Or, cette merveilleuse collection — plus de cent tableaux, plus de cinq mille dessins — nous est parvenue intacte. Le fait est si exceptionnel en France que l'histoire mérite d'être rappelée. De plus, elle est fort morale. On y voit que les revers de la fortune sont parfois source de gloire; et aussi que lorsque les banquiers ont du goût, les ministres de la rigueur et les princes l'amour des arts, il s'ensuit pour tout le monde, aux moindres frais, de très grands avantages.



*C*arles Le Brun: La Famille Jabach. ► *Anciennement au Musée de Berlin. Jabach* [illegible]*ourna épouser à Cologne, le 25 octobre* [illegible]*48, la fille d'un négociant et sénateur de* [illegible] *ville, Anne-Marie de Groote, et semble* [illegible]*oir mené une vie familiale fort heureuse.* [illegible] *Brun a représenté ici son protecteur,* [illegible]*n pas en homme d'affaires, mais en* [illegible]*ateur au milieu de ses collections et en* [illegible]*re de famille comblé. Portrait d'apparat,* [illegible]*rtes, destiné à prendre place dans le* [illegible]*cor somptueux de l'hôtel; mais le peintre* [illegible]*su éviter toute grandiloquence et trouver* [illegible]*s traits d'une simplicité charmante:* [illegible] *le bébé joufflu qui pose sagement,* [illegible]*ut blond et nu, sur son coussin rouge.*



Le 11 octobre 1665, l'illustre Cavalier Bernin est à Paris, où il achève le buste de Louis XIV et le projet du nouveau Louvre. M. de Chantelou, qui a reçu mission de guider l'artiste dans la capitale, l'emmène voir l'une des plus célèbres collections du temps: celle du banquier Jabach. En cette occasion solennelle un dîner réunit dans le riche hôtel de la rue Neuve-Saint-Merry la fine fleur des amateurs parisiens, du financier Cotteblanche au bon Gamard, lieutenant des chasses et peintre amateur, sans oublier Mignard et Le Brun, ennemis jurés, mais pour ce soir-là en état d'armistice. Après le repas, tout le monde regarde les tableaux de céans, et surtout on ouvre les cartons de dessins: « *Il y en a quelques-uns de Raphaël extraordinairement beaux, comme celuy de l'Attila. Jabach a dit qu'il luy coûtoit cent pistoles de feu M. du Fresne.* (Le Cavalier) *a veu celuy du Poussin d'Armide emportant Renaud dont le tableau est en France, quantité de Jules Romain, du Titien, de Paul Veronese et autres*

Cette histoire commence vers 1610, à Cologne, certain jour où toutes les bonnes fées du pays rhénan se trouvèrent réunies autour du berceau d'Eberhardt, fils du riche bourgeois Jabach. Ce dernier, héritier d'une famille qui dès le XVe siècle s'était distinguée dans le commerce et la banque, en avait déjà largement accru les revenus et les honneurs. Il avait fondé un comptoir à Anvers, il allait acquérir une terre noble et siéger parmi les premiers du sénat de Cologne. N'ayant eu jusque-là que des filles, il semble avoir accueilli avec la joie la plus vive la naissance de ce garçon, et consacré à son éducation des soins attentifs. Le jeune Eberhardt Jabach fut tôt initié aux choses de la finance, et répondit pleinement, paraît-il, à l'affection et aux espérances de ses parents.

Pourquoi donc, au lieu de reprendre l'affaire paternelle, vient-il s'installer à Paris? Il n'est pas trop difficile de l'imaginer. En matière de banque et de grand commerce, la France était fort en retard et ne pouvait concurrencer des places



▲ *A. Carrache:* Paysage, *gravé par M. Corneille. Bibl. Nat., Cabinet des Estampes. Toujours soucieux de donner à ses trésors la plus grande publicité, Jabach avait commencé à faire systématiquement reproduire ses dessins par une équipe de graveurs, qui comprenait les deux frères Corneille, Pesne, Rousseau, Massé, et qui commença par les paysages — genre particulièrement cher à Jabach. La vente de la collection interrompit l'entreprise; par la suite on réunit les planches déjà gravées en un recueil de deux cent quatre-vingt-trois estampes, devenu assez rare.*

comme Londres ou Amsterdam: l'un des soucis de Richelieu fut de lui rendre l'avantage. Le développement extraordinaire de Paris et la bienveillance du ministre devaient faire de la capitale le champ de fructueuses opérations: Jabach, comme les Tallemant, par exemple, dut flairer le bon vent, et apporter les capitaux nécessaires. Dès les années quarante on le trouve à Paris, où il s'est associé à plusieurs autres financiers d'origine étrangère. Lors de la fondation de la Compagnie des Indes Orientales, il en devient l'un des Directeurs. Son heureuse étoile le suit dans toutes ses entreprises et lui procure l'amitié de Mazarin, qui lui témoigne une totale confiance et recourt à lui dans les plus diverses occasions. Curieuse entente, que celle de ce cardinal italien tout en finesse et beaux discours, et de ce grand diable d'allemand aux grosses lippes, aux façons franches, qui semble n'avoir jamais fait brillante figure dans les cercles parisiens. Toujours est-il que les deux hommes s'accordaient à merveille, et que les affaires du banquier ne tardèrent pas à prendre envergure. Jabach gardera toujours le souvenir de sa ville natale, et y retournera choisir femme; mais dès 1647 il obtient ses lettres de naturalité, et désormais il est *Evrard Jabach* ou *Jabaque, bourgeois de Paris.*

Peut-être n'avait-il vu d'abord dans les tableaux et les dessins que l'occasion de nouvelles et fructueuses spéculations; mais il est plus probable qu'il en conçut la passion dès l'enfance, en voyant décorer la magnifique demeure familiale, ou en regardant les quatre tableaux de Dürer qui en ornaient la chapelle. En





◄ *Nicolas Poussin:* Armide enlevan[t] Renaud endormi. *Dessin à la plum[e] lavé de bistre. 20,2×25,6 cm. Louvre. C'est ce dessin que Chantelou fit admire[r] au Bernin en 1655 dans les cartons d[e] Jabach. Le tableau correspondant, pein[t] par Poussin vers 1638, envoyé à son am[i] Stella, passé ensuite aux mains du poèt[e] Tristan L'Hermite, est aujourd'hui perdu. Ce dessin en demeure, avec quelques copies médiocres, le meilleur souvenir*

Raphaël : Apparition de saint Pierre et de saint Paul à Attila. *Lavis de bistre, rehaussé de blanc, sur vélin. 36,2×59,2 centimètres. Louvre. Première pensée, avec de nombreuses variantes, pour la fresque fameuse de la Stance d'Héliodore au Vatican. Ce beau dessin — aujourd'hui altéré par une trop longue exposition à la lumière — était regardé comme la perle de la collection Jabach. Parmi ses titres de noblesse, on compte sa mention, dès 1530, par l'Anonyme de Morelli, dans la collection Vendramin à Venise.* ▼



ut cas « *Jabach le banquier* », comme n disait, fut vite réputé dans Paris pur l'un des amateurs les plus passiones, les plus savants, et les moins regarants. Sa fortune lui permettait de ne aindre aucune surenchère lorsqu'il oulait s'assurer quelque morceau de oix, et les collectionneurs gardèrent ngtemps mémoire de ses plus beaux oups. Rappelons seulement une occaon qui mit en rumeur l'Europe entière - et à laquelle le Louvre doit quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. En 1649, Charles Ier d'Angleterre mourait sur l'échafaud. Il a lui-même droit à une place éminente dans l'histoire des grands amateurs. Sa qualité de roi lui avait ménagé des occasions qui n'étaient pas à la portée du commun, et il en avait suscitées quelques autres. Philippe IV d'Espagne — diplomatie oblige — lui avait fait cadeau de la *Vénus du Pardo*, tenue pour l'une des œuvres maîtresses du Titien, et Louis XIII du *Saint Jean-Baptiste* du Vinci; il avait acheté pour une somme immense — 80 000 livres sterling, dit-on — la collection du duc Charles Ier de Mantoue, avec ses Jules Romains, ses Titiens, ses Corrèges, avait attiré Rubens à sa Cour, s'était attaché Van Dyck. Les palais royaux regorgeaient de chefs-d'œuvre que le Parlement anglais, à court de ressources, décida de mettre aux enchères, en ventes successives, qui eurent lieu de 1650 à 1653. Grand émoi parmi les amateurs:



dès ce temps les chefs-d'œuvre n'étaient pas communs sur le marché, les collectionneurs se multipliaient tandis que les Raphaël, les Giorgione, les Carrache mêmes, au moins de qualité, quittaient de plus en plus rarement les églises ou les collections princières. Jabach s'empressa de gagner Londres. Mais il avait affaire à rude concurrence: non point seulement des amateurs, des marchands anglais ou hollandais, mais la reine Christine de Suède, qui se fit représenter à la vente, l'archiduc Léopold Guillaume, gouverneur des Flandres, Don Alonzo de Cardeñas, ambassadeur d'Espagne, Gérard Reynst, échevin d'Amsterdam et collectionneur de haut vol. Le banquier n'enleva pas la pièce convoitée par tous, une *Sainte Famille* de Raphaël que Cadeñas se fit adjuger 2000 livres sterling, et que Philippe IV, à son arrivée en Espagne, salua du nom qui lui est demeuré: *la Perle*. Mais il acquit quelques-unes des toiles parmi les plus belles — et les plus coûteuses: dont deux Corrèges, estimés chacun 1000 livres sterling, la *Nativité* de Jules Romain payée 500 livres et son brillant *Triomphe de Tite et de Vespasien*, la grande *Mort de la Vierge* du Caravage, et le *Saint Jean-Baptiste* du Vinci, prisé seulement 140 livres, qui fit ainsi, définitivement retour en France. En fait, que la chos fût ou non entendue dès le départ Mazarin ne tarda pas à reprendre Jabach sa part des chefs-d'œuvre. Choi de connaisseur, sinon de cardinal: ce fu en premier, du Corrège, le très volup tueux *Sommeil d'Antiope*, qui alla re joindre chez le ministre son *Allégori du Vice*, directement acquise à Londres Mais Jabach conserva le pendant de c dernier tableau, l'*Allégorie de la Vertu* et c'est à la bienveillance du destin qu les trois compositions doivent d'êtr aujourd'hui réunies à la même cimais dans la Grande Galerie du Louvre... I retint aussi les deux Jules Romain, l Caravage, le *Christ au tombeau* du Titien payé seulement 120 livres sterling e qu'on regarde aujourd'hui à bon droi comme l'un des plus précieux chef d'œuvre du Louvre, la *Jeune femme sa toilette*, dénommée alors *La Maîtress du Titien*, quelques autres morceaux d même peintre — et le *Concert Champêtr*

Giorgione, autre trésor du Louvre
iel, qui passa quasi inaperçu parmi
. de merveilles.
e n'était qu'un brillant début: mais
issit solidement la renommée de
bach dans ce petit monde plein d'in-
iues et de rivalités que formaient
s les amateurs, les « curieux », comme
lisait. Ducs et ministres y côtoyaient
ilièrement les peintres — souvent
chands ou du moins experts — et
brocanteurs; l'amour le plus fervent
'art se mêlait à la cupidité la plus
ntée. Les tableaux passaient de main
nain, soit que l'on crût réaliser une
e affaire, soit que l'on désirât se
ilier les bonnes grâces d'un grand
onnage en cédant à sa passion.
ach n'était pas le dernier dans ces
s et ces ventes où l'historien perd
recours la trace des chefs-d'œuvre.
tôt c'est lui qui vend au duc de
qui « *trois mille livres au moins* » une
rge du Dominiquin peinte pour Marie
Médicis, tantôt c'est le comte de
nne qui lui cède une *Vierge* de
onèse acquise du duc de Liancourt,
qui lui achète 1500 livres une *Sainte
nille* du Titien, puis la lui revend le
ne prix. Lassitude ou besoin d'ar-
t? Il arrivait aussi que ces échanges
ent moins innocents. Le même
nne, dans sa vieillesse, se souvenait
ne petite *Vierge* d'Annibal Carrache
l'un *Portrait de Gaston de Foix* par
rgione que Jabach avait vendus 1500
es chacun au duc de Liancourt. Or,
aient des copies, de très habiles
ies secrètement fabriquées par Sébas-
Bourdon: ou, pour le trancher net,
faux. « *Tous les curieux hors M. Pas-
et moy y furent trompés* », prétend
nne. Le tour joué, on ne manqua
d'en faire gorges chaudes, et « *le
vre Duc de Liancourt en fut tout
ncerté* ». Il en avait sujet: trois mille
es n'étaient pas une bagatelle, et son
our-propre de collectionneur était
ore plus lésé que sa bourse. Mais les
rs furent pour Jabach, car ces façons-
e paraissaient point coupables: leçon
re amis, ou vengeance pour quelque
santerie, ou simplement prétexte à
bon mot dont on s'amusait longtemps
s les petits cercles de *curieux*, et sur
uel la victime préférait laisser tomber
bli.

n ne s'étonnera pas trop de cette
nplicité entre Bourdon et Jabach. Ce
nier, loin de se borner aux chefs-
euvre du passé, savait apprécier ses
temporains, et il aimait à s'entourer
rtistes. Du vivant de Poussin il
ète le *Ravissement de Saint Paul*
nt pour Scarron, admirable leçon de
lesse donnée par le grand peintre
poète burlesque. Il fait faire son
trait par Van Dyck, par Rigaud,
lpter son buste et celui de sa femme
Lerambert. Il a toujours à son
vice des peintres et des graveurs qu'il
rge, soit de copier les œuvres qu'il
ne peut acquérir — c'est ainsi que le jeune La Fosse fit pour lui, de la *Messe de Bolsène* de Raphaël, une copie qui fut très admirée — soit de répandre les chefs-d'œuvre qu'il possède: et lorsque les tableaux acquis à Londres arrivèrent à Paris, Louis Boulogne, déjà fort renommé, en exécuta toute une série de répliques qui trompaient les plus experts et furent disputées « *par les plus apparents de la Cour* ». L'estime de Jabach prenait vite tournure d'amitié: et ce n'est pas par hasard s'il tient sur les fonts deux enfants de l'architecte Jacques Bruant, Charlotte et Evrard, s'il est — avec la femme de Le Brun pour commère — parrain d'un enfant de Van der Meulen en 1671, tandis que





Paul Veronèse: Judith. *Musée de Caen (en haut de cette page).* Suzanne au bain. *Louvre (page ci-contre, en haut).* Rébecca et Eliézer. *Musée de Versailles (page ci-contre, en bas).* L'Evanouissement d'Esther. *Louvre (ci-dessus). Dans un de ses manuscrits inédits, le Comte de Brienne, amateur qui avait connu familièrement Jabach, dit à propos de Véronèse que* « le Roy (avoit) eu de M. Jabach quatre grands tableaux qui estoient autrefois à Venise dans la maison de Bonaldi ». *Ce passage identifie les quatre toiles, aujourd'hui dispersées entre le Louvre, les musées de Versailles et de Caen, qui firent partie de la collection Jabach et illustrent bien son goût pour la peinture vénitienne.*

Mme Jabach, en 1673, est marraine du dernier enfant du sculpteur Girardon. Deux artistes surtout semblent avoir tenu une place particulière dans son affection: Bourdon et Le Brun. Homme d'excellente compagnie et de goût très fin, Sébastien Bourdon était non seulement grand peintre et habile faussaire, mais connaisseur très renommé, et gagna peut-être par là les bonnes grâces du banquier. Il peignit pour Jabach

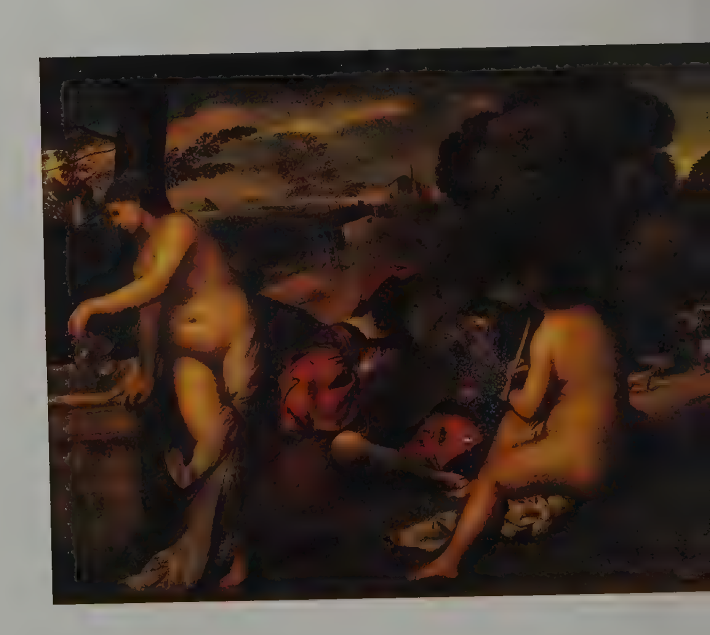
France, pour l'avoir vu exécuter « *un Christ mort, de la grandeur du naturel, accompagné de deux anges de pareille grandeur, le tout peint dans l'espace d'un jour entre deux soleils* ». Du coup, il conçut l'idée, fort en avance sur le temps, de s'attacher Le Brun par contrat, en lui versant une pension de vingt pistoles par jour et le laissant produire ce qu'il voudrait. L'homme d'affaire réapparaissait parfois sous l'amateur. Mais l'ambi-

grands amateurs du temps; son gé
car génie il y a, éclate ailleurs: dan
passion pour les dessins. Le goût
était tôt répandu à Paris, et un Mau
un La Noue s'en étaient déjà mon
connaisseurs fervents. L'abbé de Ma
les, grand collectionneur d'estampes
nous a pas laissé ignorer l'amas préc
de dessins qu'il avait lui-même ré
Clouet y faisait ménage avec Ca
Aldgrever avec Rubens, Cambiaso



Ces tableaux, aujourd'hui au Louvre, ont appartenu à Jabach





une *Entrée du Christ à Jérusalem* et un *Portement de Croix* qui, exposés en bonne place dans son hôtel, retenaient l'admiration, et Jabach lui fit ou lui obtint commande, pour la ville de Cologne, d'un tableau de douze pieds de haut sur huit de large, où l'on voyait « *les bourreaux qui viennent d'attacher le Sauveur à la Croix (et) la lèvent pour la planter* », puis d'un *Miracle de Saint Martin* à peine moins grand. Quant à Le Brun, Jabach s'était enthousiasmé de lui bien avant que le protégé du chancelier Séguier fut devenu le premier peintre du roi de

tion de Le Brun égalait son talent, et il fut assez habile pour refuser cette offre mirifique. Les deux hommes n'en demeurèrent pas moins jusqu'au bout unis « *d'amitié et d'inclination* », et tout porte à croire que le peintre était aussi sincère que le banquier. On n'en peut guère douter en voyant l'admirable portrait qu'il fit de la famille Jabach, et où il glissa dans un miroir, en signe d'attachement, sa propre image.

Mécène intelligent, collectionneur heureux: tout cela ferait seulement de Jabach l'un des plus notables parmi les

Tintoret. Mais, soupire le bon ab
« *L'on en voit beaucoup plus*
libre Iabac,
Enrichi du païs d'où nous vient l
Comme (vu que) *pour ses desse*
ses soins sont fidelles... »
Sans doute était-ce en effet le plu
cabinet qui fût à l'époque. Le j
Jabach en fit dresser l'inventa
dénombra 5542 pièces. Il y avait
les grands et précieux dessins, soi
ment collés et montés avec encad
à marge dorée: et ceux-là éta
nombre de 2631. A côté d'une

ine de copies avouées d'après Raphaël Jules Romain, on y rencontrait plu- eurs centaines de pièces capitales, et ur quelques-unes il était arrivé à bach de payer le prix d'un tableau. is venaient les autres dessins, jugés oins importants, ni collés ni dorés: 16 dessins « d'ordonnance », 1395 de igures et têtes », « *le rebut de ma col- tion* », disait Jabach; ne le prenons s à la lettre: le *Portrait de Maddalena*

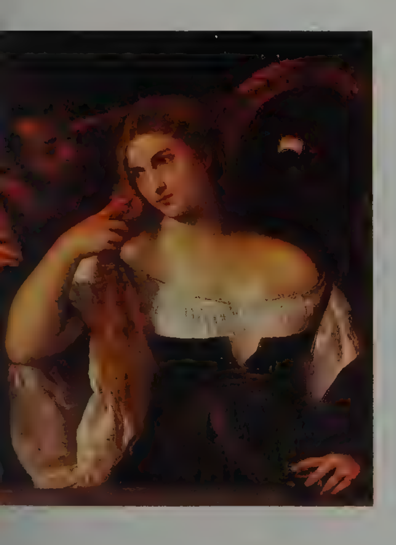
ne se remarquait guère moins que leur état: les collections de Vasari, de La Noue, et une fois de plus celle des ducs de Mantoue et du roi d'Angleterre avaient été mises à contribution. On comprend que le Bernin ait renoncé à en parcourir, en une seule soirée, tous les chefs-d'œuvre...

Ce jour d'octobre 1665, qui se fut douté que tant de trésors allaient être menacés? Pourtant, depuis la mort de

quelles échéances se conjuguent aux- quelles il ne peut faire face. Toujours est-il que sa situation est gravement compromise. Un seul moyen d'éviter la banqueroute: réaliser sa fortune, et d'abord, vendre ses collections.

Mais comment jeter sur le marché pareil nombre de tableaux et de dessins? Pressé par ses créanciers, Jabach ne peut échelonner les ventes, répandre la nou- velle chez les amateurs étrangers. Peut-







rmi les chefs-d'œuvre qui ornent aujour- 'hui la grande galerie du Louvre, beau- up ont appartenu jadis à Jabach: on onnaîtra dans cette page: du Titien, Christ porté au Tombeau *et la* Jeune mme à sa toilette; *page ci-contre Caravage, la* Mort de la Vierge; *Giorgione, le* Concert Champêtre.



ni par Raphaël y côtoyait dix dessins Michel-Ange. Pour les tableaux, bach, comme beaucoup d'amateurs de n temps, semble avoir préféré Venise Parme, et fait ses délices de Titien de Véronèse; pour les dessins, l'ama- ur ne regardait guère que la qualité. rmi les seuls dessins montés, Raphaël son école étaient représentés par 640 illes, mais les Carrache et les modernes totalisaient 653, Florence 517, Venise 8; et les Flandres et l'Allemagne, avec 9 dessins, ne pouvaient se dire défa- risées. L'origine de beaucoup de pièces

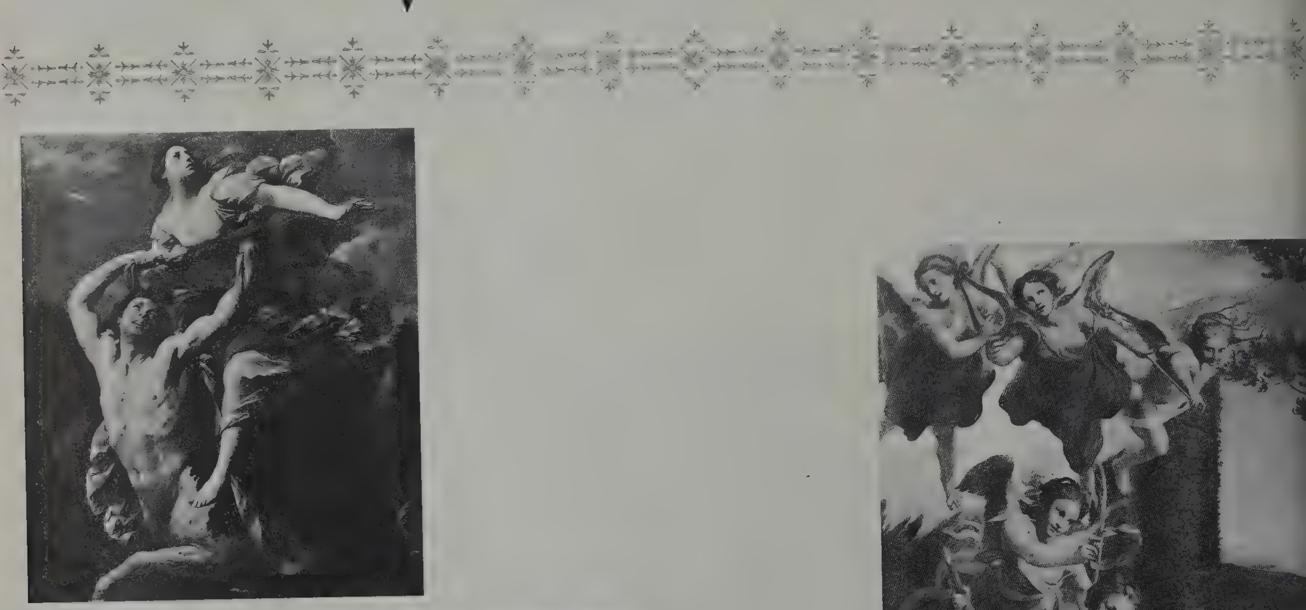
Mazarin, l'emprisonnement de Fouquet, le contrôle sévère de Colbert, les beaux temps étaient passés pour les gens de finances. Qu'arrive-t-il vers l'année 1670 à Jabach? Les affaires qu'il conduit alors sont si complexes qu'il n'est pas facile de le démêler. Il a des engagements considérables dans les plus diverses affaires: établissements à la Nouvelle France, manufactures de tapisseries à Aubusson ou de « buffleries » à Corbeil. Les papiers les plus précis ne peuvent guère nous révéler quels découverts se produisent soudain dans sa comptabilité,

être eut-il aussi cette pensée, que si quelque expédient pouvait éviter la dispersion d'un ensemble sans égal et qui lui avait coûté tant de soins, procuré tant de joies, il fallait s'en saisir à toute force. Le Roi aimait les arts. Il écoutait Le Brun, au comble de la faveur. Il venait d'acquérir en 1665 les plus beaux tableaux du duc de Richelieu, en 1667 les volumes d'estampes de Marolles, qui étaient à la gravure ce que les cartons de Jabach étaient au dessin. Même, il s'était intéressé aux trésors du banquier, et lui avait acheté plusieurs toiles, dont la

Le Guide: Nessus enlevant Déjanire. *Toile. 259×193 cm. Commandée par le Duc de Mantoue Ferdinand Gonzague, exécutée entre 1616 et 1622, vendue en 1627 à Charles Ier d'Angleterre, acquise par Jabach à la vente de Londres, la suite fameuse dont fait partie cette toile alla orner les appartements royaux et demeura fort admirée: Courbet lui-même en appréciait le lyrisme et la couleur puissante.* ▼

Ci-dessous, à gauche, Jules Romain: Le Triomphe de Tite et de Vespasien. *Bois. 121×170 cm. Louvre. Jabach acquit ce tableau 150 £ à la vente de Charles Ier: son coloris, d'une franchise fort rare aujourd'hui dans les tableaux de J. Romain, laisse deviner une des qualités qui firent jadis placer ce peintre parmi les grands. A droite: Corrège:* Allégorie de la vertu. *Toile. 142×85 cm. Musée du Louvre.*

de Jabach, de 450 000 livres. Colbert demanda au banquier de faire dresser l'inventaire détaillé, et de déposer dessins et toiles à l'hôtel de Grammont. Dans les premiers jours de février 1671, Jabach, qui venait de subir deux saignées et tenait à peine debout, vit ses chères collections quitter lot par lot sa demeure, par un mauvais temps qui risquait de les gâter et lui causait mille







Mise au Tombeau du Titien. Avait-il été question, dès ce temps, de céder l'ensemble de la collection, et notamment les dessins — le Roi n'en possédait pas —? Jabach se décida: il offrit à Louis XIV tout ce dont il pouvait se défaire: tableaux, dessins, diamants, bustes et bas-reliefs, statues de bronze, meubles et vaisselle d'argent, pour la somme de 581 025 livres.

Un demi-million, en ce temps où le revenu de l'impôt ne s'élevait guère qu'à une soixantaine: la somme était considérable. Les cent vingt mille estampes de Marolles n'avaient coûté que quelque 30 000 livres. Colbert fit la grimace. Mais le Roi tenait à avoir la plus belle collection du monde, et le ministre comprit que l'occasion était unique. Il raya d'un trait sur le mémoire diamants, statues et meubles, et retint pour la Couronne les 5542 dessins et les 101 tableaux. Puis l'on discuta.

Il s'agissait encore, selon l'estimation

appréhensions. Puis Colbert fit faire estimation par ses propres experts, pe être Le Brun, quoiqu'on sût ses attac avec le banquier, peut-être Félibien, avait déjà eu part à l'estimation d collection de Marolles. Les malheur se trouvèrent pris entre leur admira pour cet ensemble éblouissant, et volonté formelle d'un ministre à qui ne désobéissait pas. Ils ne cherchè pas de compromis, et firent en sort

(Suite en page

Albert Dürer : Vue du Val d'Arco (Tyrol). *Aquarelle. 22,3×22,3 cm. Louvre. Contrairement à ce que l'on croit d'ordinaire, les* « vieux Alemans » *étaient fort prisés en France au XVII*e *siècle, et Dürer, Aldgrever ou Hans Sebald Beham ne furent peut-être jamais plus recherchés que sous Mazarin et Louis XIV. A cela s'ajoute que Jabach n'oublia jamais son origine allemande, de sorte que le Louvre lui doit quelques-uns des plus beaux dessins de cette école. Celui-ci, qui portait le nº 5 dans l'inventaire de 1671, est sans doute la plus parfaite des aquarelles (15 actuellement connues) que Dürer exécuta lors de son premier voyage à Venise.*

▼





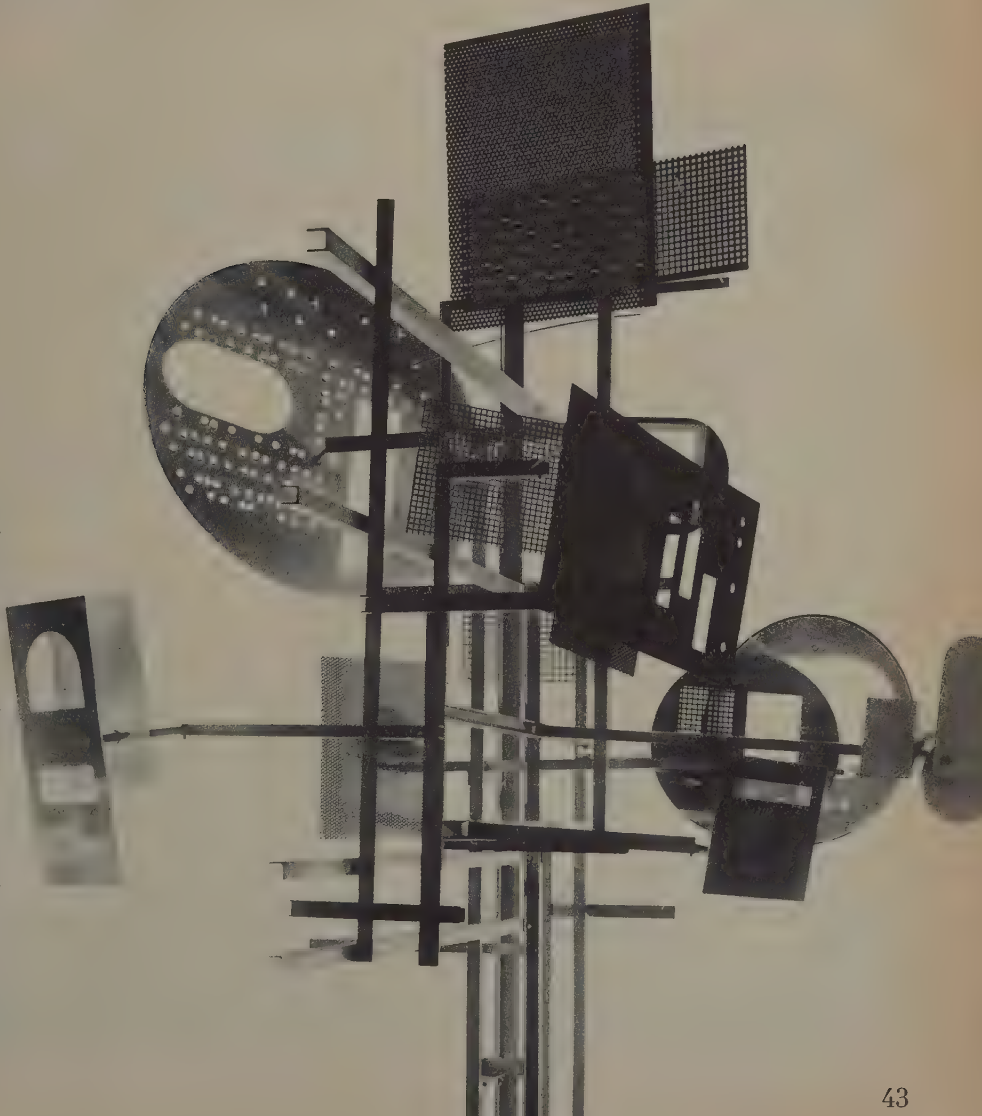
Guy Habasque / *J'ai déjà eu l'occasion d'écrire qu'une chose qui me plaisait chez vous et l'une des raisons pour lesquelles je vous faisais confiance, était que, tout en gardant une direction bien définie, une ligne de conduite logique et cohérente, vous faisiez toujours de nouvelles découvertes et qu'au lieu de vous figer dans l'exploitation facile d'un filon, vous vous renouveliez constamment. Les sculptures statiques des années 1948-50 ne laissaient guère prévoir, vous l'admettrez, les sculptures cybernétiques animées de 1956, de même que le spatiodynamisme des débuts, encore légèrement imprégné de principes néo-plastiques, n'annonçait pas forcément votre récent chronodynamisme dans lequel le temps a supplanté l'espace comme matériau de base. J'aimerais donc que vous nous parliez de vos dernières œuvres et que vous nous disiez quelles découvertes ou quels développements elles apportent.*

Nicolas Schœffer / La réalisation [...]tuelle qui m'a donné le plus de tra[...] et dans laquelle je me suis efforcé[...] faire intervenir la plupart de [...] découvertes récentes est l'ensemble [...] cybernétique - projections luminody[...]miques qui m'avait été demandé [...] début de l'hiver par la Ville de Liège [...] que j'ai terminé à la fin du mois de j[...] C'est une réalisation très complex[...] qui n'obéit pas aux canons habit[...]

SCHÖFFER

par Guy Habasque

colas Schöffer est né à Kalocsa, en Hongrie, en 1912. Naturalisé Français, il vit à Paris depuis 1936. près diverses expériences (dont celle de l'automatisme pictural), il décide en 1948 d'exploiter les possibilités namiques de l'espace et, dès 1950, expose au Salon des Réalités Nouvelles sa première œuvre dotée d'un mouvement el. En 1957, il crée le luminodynamisme et en 1960 le chronodynamisme. Schöffer expose régulièrement à aris, galerie Denise René. Il a fait de grandes expositions à Londres l'été dernier et en mars à Bruxelles. Il un des deux sculpteurs officiellement présentés cette année par la France à la Biennale de São Paulo.



ux 2» (1957). Musée de Salisbury, Rhosie. Contrairement à ce que l'on pourrait oire, le métal ne joue ici qu'un rôle condaire. Ce sont l'espace et la lumière i forment les matériaux de base et permettent de créer des combinaisons dynaques d'une grande intensité visuelle.

ux 1» (1957), à l'arrêt. Les plaques rforées servent de filtres à la lumière s des projections. Les écrans transpants des disques noirs captent les images mineuses à l'intérieur de la sculpture. ►

s œuvres d'art puisque, en dehors de matérialité de l'œuvre elle-même, elle mporte un spectacle forcément interttent. Pour être plus précis, il existe ux centres d'intérêt relativement discts. Le premier est constitué par la ur cybernétique qui est un élément e — ou plus exactement constant isque celle-ci est partiellement mole. Elle se compose en effet d'une ossare de 52 mètres de haut sur laquelle



◄ « Musiscope » (1960). En agissant sur l
touches d'un clavier électronique (à droite
l'artiste peut obtenir à volonté sur un écra
(à gauche) différentes familles d'imag
colorées, les combiner, faire varier le
netteté et leur intensité lumineuse, acc
lérer, ralentir ou stopper leur dérouleme
temporel. (Les combinaisons sont infinies

Le Musée National d'Art Moderne de Par
présente, en spectacle permanent, de
versions semblables de « Lux 1 » (1957
animées du même mouvement. Celle
gauche, éclairée par des projecteurs mult
colores, sert à réaliser des projectio
luminodynamiques sur un écran qui
dissimule. A droite, la sculpture à l'arr

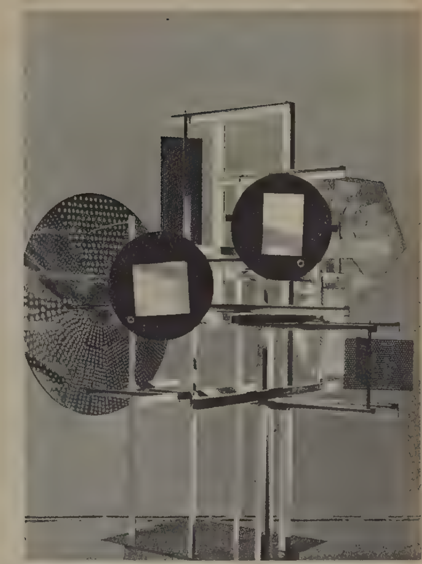
En bas de la page
Vue de l'une des salles du Palais des Beau
Arts de Bruxelles lors de l'expositi
Schöffer en mars 1961. De gauche à droi
les sculptures « Spatiodynamique 8
« Spatiodynamique 5 » et « Chronos 1

sont fixés des bras parallèles soutenant 33 axes tournants sur lesquels sont attachées 64 plaques-miroirs de formes diverses, les axes étant mus par des moteurs qui les font pivoter à des vitesses différentes.

G. H. / *Vous aviez déjà réalisé une tour du même genre. il y a plusieurs années.*

N. S. / Oui, dans le parc de Saint-Clou
en 1955, lors de l'Exposition Internati
nale du Bâtiment et des Travaux P
blics, mais beaucoup moins perfectio







née. A Liège, il s'agit d'une œuvre destinée à rester en place. D'autre part, les plaques et pales sont pivotantes et, comme elles sont en aluminium poli, la tour accroche constamment la lumière, la réfléchit, la diffuse dans toutes les directions avec une variété telle qu'il ne peut se produire de phénomène de saturation, mais tout au contraire un effet de condensation dynamique intense. La nuit, l'éclairage naturel est remplacé par des projecteurs lumineux multicolores qui renforcent encore cet effet. Un projecteur de grande puissance, à faisceau vertical, prolonge en outre la tour dans le ciel. Des hauteurs qui entourent la ville, la vision est également très impressionnante.

G. H. / *Il s'agit en somme d'un premier spectacle...*

N. S. / Oui, mais d'un spectacle permanent. Le second, le spectacle luminodynamique proprement dit, est présenté sous forme de séances nocturnes. Il est principalement constitué par des projections lumineuses à grande échelle le long de l'immense façade vitrée du Palais des Congrès à côté duquel a été érigée la tour.

G. H. / *Le principe est, bien entendu, le même que celui de votre* Musiscope*?*

N. S. / Le même. C'est-à-dire que les images mobiles sont également produites par des projecteurs munis de « brasseurs de lumière ». Ceux-ci sont disposés à l'intérieur du bâtiment et les images viennent se projeter sur des écrans en matière plastique placés derrière les baies. Toute la façade sert ainsi d'écran.

G. H. / *Cela doit être féerique.*

N. S. / D'autant plus féerique que le spectacle se reflète dans la Meuse au bord de laquelle est bâti le Palais. Les berges bénéficient d'ailleurs d'un éclairage approprié.

G. H. / *Le spectacle ne comporte-t-il pas aussi une partie sonore importante?*

N. S. / C'est exact. Il s'agit d'un spectacle *audio-visuel* pour lequel le musicien liégeois Henry Pousseur a réalisé une composition spéciale du plus grand intérêt.

G. H. / *Nos lecteurs connaissent sûrement Pousseur, car Pierre Boulez présente régulièrement ses œuvres aux concerts du « Domaine musical ». C'est également lui qui a « sonorisé » la tour, n'est-ce pas?*

N.S. / Oui. Il a composé douze séquences qui ont été enregistrées sur bandes, l'agencement des combinaisons sonores étant réglé par le cerveau électronique de la tour. Les mouvements des plaques et les combinaisons musicales sont ainsi solidaires; c'est vraiment une synthèse de l'audible et du visible.

G. H. / *... et, grâce au mouvement qui introduit la durée dans votre œuvre, la synthèse de deux arts du temps. Mais, dites-moi, à quelles sortes d'informations réagit le cerveau électronique?*

N. S. / Il réagit au bruit grâce à des microphones, à la lumière grâce à des cellules photo-électriques, au degré d'humidité de l'atmosphère grâce à un hygromètre. Il est même sensible à la pluie et au beau temps grâce à un baromètre. Le cerveau est d'ailleurs disposé dans

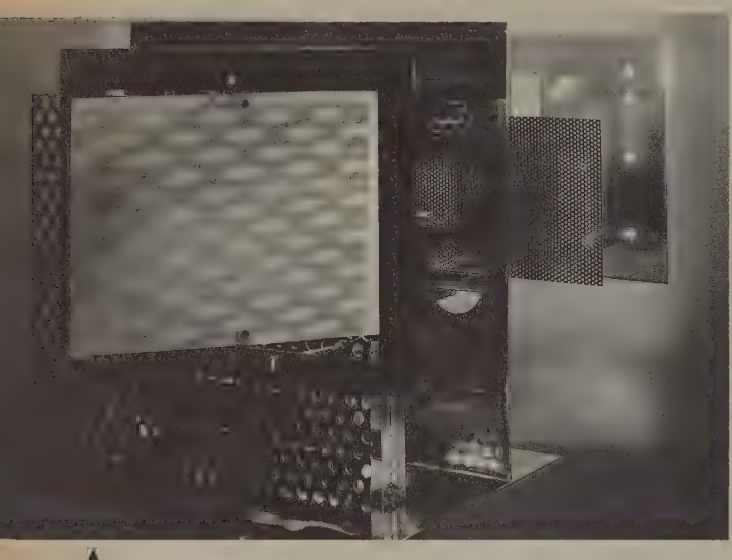
un local vitré et le public peut suivre à loisir son fonctionnement.

G. H./ *Voilà qui va encore faire dire à certains que c'est un art d'ingénieur.*

N. S./ Cela n'a pas d'importance. C'est le résultat qui compte. La cybernétique, l'électronique, le mouvement mécanique, ce sont des moyens. Mais des moyens actuels parce que les techniques séculaires ont donné toutes leurs possibilités, provoquant aujourd'hui une prolifération d'œuvres qui ne sont que des répétitions, d'œuvres à variantes multiples dans lesquelles les détails seuls changent sans apporter d'éléments nouveaux et constructifs correspondant au rythme du progrès. A cause de ses moyens techniques surannés, l'œuvre d'art de conception classique n'a pu dépasser l'état statique et produit une saturation très rapide. Au contraire, les œuvres spatio, lumino ou chronodynamiques introduisent une condensation intense dans l'art, supprimant ainsi toutes les causes de saturation. Cette condensation résulte de la réalisation d'un ensemble où l'espace, la lumière et le temps interviennent comme des composantes fondamentales de l'œuvre.

G. H./ *L'espace, la lumière, le temps. Voici un véritable résumé des mobiles successifs qui ont commandé l'évolution de votre œuvre, n'est-il pas vrai? Pourriez-vous nous résumer les grandes étapes de cette évolution?*

N. S./ C'est le spatiodynamisme qui marque la rupture avec le passé, même immédiat, et qui constitue la première grande étape. Il s'agissait du modelage de l'espace en absolu, les matières opaques et visibles ne jouant qu'un rôle secondaire: celui de circonscrire et modeler une certaine fraction de l'espace. Le choix de la lumière comme nouveau matériau de base a déterminé la seconde étape importante, celle du luminodynamisme dont la définition est simple: tout espace ou surface délimitée et différenciée en nombre de lux (c'est-à-dire chargée en luminosité) possède une force attractive en soi. Si cet espace ou cette surface lumineuse sont modelés en profondeur, avec des éléments plastiques, ils arrivent à posséder une éner



▲ **« Lux 13 » (1960). Cette sculpture luminodynamique allie des plaques opaques découpées, des plaques perforées et des écrans en plexiglas diffusant incorporés.**



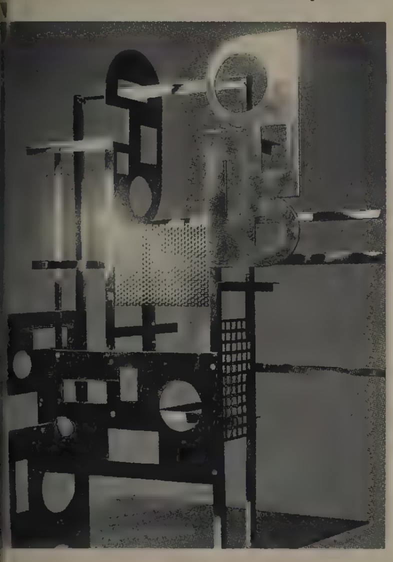
« Chronos I » (1959, Coll. Gal. Denise René) concentre et réfléchit la lumière avec une puissance dynamique remarquable, mais introduit également dans l'œuvre le principe de la discontinuité temporelle. ▼

« Anamorphe 2 », Relief (1961). Une sculp ture en rotation (à droite) filtre les rayon d'une source lumineuse placée derrièr une petite ouverture pratiquée dan la surface polie concave réfléchissant



our cybernétique » de Liège. 1961. Les ▶ ques miroirs, tournant autour d'axes biles, pivotent à des vitesses différentes on un rythme général constamment régi r les informations communiquées par divers organes du cerveau électronique.

ux 14 ». 1961. On remarquera combien simple structure métallique « accroche » reflète la lumière, même sans projections.



e de décharge considérable et leur uvoir de pénétration sensorielle augente de manière très importante.

Si nous ajoutons le mouvement, le uvoir énergétique s'accroît encore ec des coefficients qui sont déterminés r le nombre et la variété des mouveents. Mais l'utilisation du mouvement troduit un nouvel élément, à l'état ut ou façonné corollairement, qui n'est tre que le temps. Et nous voici arrivés dernier stade actuellement prévisible le temps, se détachant du contexte atio et luminodynamique, devient la uvelle matière première à modeler. on but est maintenant d'exploiter les ssibilités de matérialisation discontiue du temps. L'architecture temporelle , mieux, l'intemporalisation du temps, ilà le grand problème où s'intègrent mme éléments constitutifs l'espace, le ouvement, la lumière. La discontiuité continue ou la continuité discontiue, voilà le but de l'œuvre chronodynaique.

. H. / *J'aimerais entrer plus à fond dans discussion de cette discontinuité du mps qui est un des problèmes-clés de la nception actuelle de l'univers, mais je aindrais d'allonger démesurément notre tretien. Je note cependant au passage e ce qui différencie le chronodynamisme la plupart des œuvres animées que l'on us présente aujourd'hui est que le ouvement, au lieu d'y être une fin en soi un élément de variété en quelque sorte rajouté, y est un facteur — essentiel — dilatation ou de contraction du matériau mporel.*

(Suite en page 82.)





Le dessin en Espagne au XVIIe siècle

par Jeannine Baticle

La pratique du dessin n'a jamais nnu une grande faveur en Espagne et, s meilleurs maîtres de cette école, il ste bien peu d'esquisses ou d'études ithentiques. Les Espagnols paraissent oir éprouvé une sorte de répugnance ur l'abstraction que représente un ait de crayon sur une feuille de papier. eut-être faudrait-il voir là une réaction istinctive contre la linéation musulmane puisque la longue occupation abe lui avait interdit l'art figuratif.

Les artistes italiens ou français ont n général, dessiné et peint avec le ême bonheur et ils possèdent souvent ne écriture personnelle qui permet de s différencier aisément. Rien de tel n Espagne où la facture varie selon technique employée, ce qui rend les tributions particulièrement difficiles à ablir. En revanche, l'étude des rapports entre le dessin et la peinture est en plus révélatrice qu'ailleurs des ndances profondes de l'esthétique.

Il serait intéressant de dresser une rte de carte sommaire de la pratique ı dessin au XVIIe siècle, dans la éninsule ibérique. Les deux meilleurs présentants de la région du Levant, ibera et Ribalta, se sont montrés xperts en la matière; Francisco Ribalta, ont le voyage d'Italie est contesté, ais qui a subi fortement l'influence es Carrache, dessinait avec une audace, n sens de la monumentalité, typiquement hispaniques. Jusepe de Ribera, alencien émigré à Naples, caravagesque ıdépendant, qui demeura foncièrement ttaché au caractère de sa terre natale, ous a laissé des gravures puissantes utant qu'originales et trop peu de essins.

ttribué à Ribera : Figure d'homme nu. *Pierre noire, rehaussé de blanc sur papier ris. 26,8 × 21,1 cm. Cabinet des Dessins u Louvre (Inventaire numéro 18 466).*

En Castille, où Philippe II avait tenté d'acclimater les épigones de l'art italien, les leçons du Florentin Vicente Carducho, qui ne cessait de prêcher à ses nouveaux compatriotes les vertus du dessin et de la réflexion, furent entendues à la fin du Siècle d'Or par deux peintres de cour, successeurs de Velázquez, Carreño de Miranda et Claudio Coello.

Chose curieuse, c'est en Andalousie, la dernière des provinces délivrée du joug arabe, que l'on rencontre les dessinateurs les plus féconds. Murillo, Antonio del Castillo, Alonso Cano, tous trois nés entre 1600 et 1618, élevés dans la scholastique d'un romanisme attardé, retirèrent de cet enseignement un goût marqué pour les procédés graphiques. Murillo est l'un des rares artistes hispaniques qui se soit montré capable d'exceller dans les deux disciplines; au contraire les esquisses ou les études dessinées de Cano et de Castillo sont bien supérieures à leur œuvre peint.

La connaissance de la peinture espagnole et bien davantage celle du dessin, s'est répandue fort tard en Europe et il a fallu attendre la fin du XVIIIe siècle pour que les noms de Velázquez ou de Zurbaran deviennent familiers aux amateurs d'art. Seuls Ribera et Murillo avaient échappé à l'indifférence générale et déjà au XVIIe siècle, il existait quelques œuvres de ces artistes dans les collections flamandes ou anglaises. En France, malgré les multiples alliances entre les Maisons de Bourbon et d'Autriche, les témoignages artistiques venant d'Espagne étaient tenus pour négligeables. Toutefois, le père de Pierre-Jean Mariette avait gravé des œuvres de Ribera, considéré, en ce temps comme napolitain, et la galerie d'Orléans au Palais-Royal détenait en 1726, sept Ribera et un Luis de Vargas, tandis que le garde-meuble royal conservait seulement quatre ou cinq portraits de Bartolomé Gonzalez, Velázquez et Carreño de Miranda, envoyés en France à titre purement iconographique.

Amateur éclairé, Pierre-Jean Mariette ne pouvait manquer de vouloir compléter son admirable collection de dessins des plus grands maîtres d'Europe par quelques pièces de peintres espagnols réputés. C'est ainsi que plusieurs dessins de l'Ecole espagnole appartenant présentement au Musée du Louvre, proviennent de sa collection, en particulier, des Murillo et des Ribera, de même que des études attribuées à Velázquez.

En 1806, l'acquisition du célèbre fonds Baldinucci fit entrer dans la collection du musée impérial un certain nombre de pièces classées sous le nom de Ribera. De 1838 à 1848, les Parisiens découvrirent enfin l'Ecole espagnole grâce au Musée de Louis-Philippe auquel l'Anglais Standish avait légué sa superbe collection des dessins et de peintures. Malheureusement l'ensemble fut dispersé à Londres en 1852. Le Musée du Louvre conserve aujourd'hui six compositions à la plume lavées de bistre, de Lucas de Valdès qui ont appartenu à Standish. Un peu plus tard les musées français laissèrent échapper la dernière occasion d'enrichir largement leur fonds espagnol: l'historien d'art Paul Lefort, excellent connaisseur, qui avait acheté en 1864 la précieuse collection de dessins de Cean Bermudez la revendit en partie au mois de janvier 1869. Ces pièces furent alors éparpillées par toute l'Europe sans qu'il soit possible pour certaines d'entre elles de connaître leur situation ultérieure. Plus récemment, grâce à la compétence de M. Gabriel Rouchès, le Musée du Louvre eut la bonne fortune d'acquérir deux très belles compositions à la plume d'Antonio del Castillo y Saavedra.

Ainsi la collection de dessins espagnols du Musée du Louvre qui ne peut



◄ *Antonio del Castillo y Saavedra:* Cor version de saint Paul. *Plume, 33,4 23,2 centimètres. Cabinet des Dessins d Musée du Louvre (Inventaire 24 315*

Bartolomé Esteban Murillo : Saint Josep et l'Enfant Jésus. *Au pinceau trem d'encre et rehaussé de blanc. 25,6 × 18, centimètres. Cabinet des Dessins d Musée du Louvre (Inventaire 18 42*

prétendre rivaliser avec les fonds importants du Prado, de la Bibliothèque Nationale de l'Académie San Fernando à Madrid, ou des Offices de Florence, offre cependant un reflet précis et attachant des sources d'inspiration du Siècle d'or. Il faut rappeler à ce propos que l'Espagne catholique du XVII[e] siècle, encore toute vibrante des luttes menées contre l'Infidèle, s'était placée à l'avant-garde des armées de la Contre-Réforme; sainte Thérèse d'Avila, saint Jean de la Croix, saint Ignace de Loyola avaient forgé une iconographie nouvelle qui devait galvaniser l'Europe chrétienne. Cette iconographie prit d'abord forme et visage en Italie, puis se propagea au-delà des monts et des mers et lorsque Jusepe de Ribera évoquait le *Martyre de saint Barthelemy* d'une plume hardie, il ne faisait qu'ajouter un acte de foi à cet immense élan qui portait à cette époque les catholiqu vers le martyre. A Rome, les Jésuit formaient alors des missionnaires af de reconquérir l'Angleterre protestan et de convertir la Chine et le Japo ils demandèrent aux artistes de décor leurs couvents de peintures destinées provoquer chez les néophytes le go du sacrifice. En peignant le mart re de saint Barthelemy, splendi et barbare, qui est actuellement a Prado, Ribera demeurait donc, dans ligne d'action spirituelle des écoles it liennes. Le dessin du Musée du Louv est fort probablement une esquis pour la gravure qu'il exécuta sur sujet en 1624, puisqu'elle est invers par rapport à la composition définiti et qu'elle présente des variantes, tel que le bourreau agenouillé, qui n'exis pas dans la version gravée. Ici, le tra de plume vigoureux, charpente fort ment les musculatures athlétiques d personnages, tandis que le lavis de bist détermine de larges plans d'ombre de lumière, où se retrouvent les qualit essentielles de Ribera. Ainsi que no l'avons déjà signalé, il nous est resté très petit nombre de dessins authent ques du maître et les moyens de comp raison manquent souvent pour soute les attributions. Toutefois, le style d'u *Figure d'homme nu*, dessin qui provie

Ci-contre, à l'extrême droite

Jusepe de Ribera: Martyre de saint Barthelemy. *Plume, lavé de bistre. 26,1 × 17,5 centimètres. Cabinet des Dessins du Louvre (Inventaire 18 451)*

Bartolomé Esteban Murillo: Saint Isidore, évêque de Séville. *Plume, lavé d'encre de chine. 23,8 × 16,7 cm. Cab. des Dessins du Louvre (Inv. 18 445)* ►






17



◄ *Claudio Coello :* Portrait de moine âgé. *Pierre noire et sanguine. 15,4 × 12,8 cm. Cab. des Dessins du Louvre (Inv. 18 419)*

de la collection Crozat, permet, à notre sens, de le maintenir dans le cercle riberesque. Le type espagnol accusé, l'humanité de l'attitude et de l'expression, l'espèce de supplication véhémente du modèle militent en faveur de l'attribution à Ribera, même si l'exécution à la pierre noire, rehaussée de blanc, dénote une aisance de facture toute italienne.

L'une des principales tâches du Concile de Trente avait été de dégager de la symbolique exubérante du moyen âge les valeurs éternelles de l'art chrétien. Certains sujets reprirent une actualité nouvelle, telle la *Conversion de saint Paul*, que Caravage a magnifiquement traité et qui fut représentée de nombreuses fois au XVIIe siècle. En Espagne, on a toujours préféré le miracle survenu dans l'oratoire à la manifestation publique et c'est pourquoi ce sujet ne se rencontre pas très souvent ; cependant Antonio del Castillo et Murillo l'ont tous deux illustré, mais le dessin d'Antonio del Castillo où nous voyons saint Paul jeté à bas de son cheval est d'une qualité bien supérieure à celle du tableau peint par Murillo. L'heureuse mise en page, l'excellente répartition des masses, l'élégance des attitudes et la transparente fermeté du trait, caractéristique de la facture de Castillo, concourent à donner une impression de perfection achevée.

Bartolomé Esteban Murillo, lui, paraît s'être constitué ingénuement le propagateur des idées esthétiques de la Contre-Réforme puisqu'il est parvenu à rendre tangibles les visions des grands mystiques espagnols. D'inspiration fervente et pure, son œuvre possède un cachet profondément original, qu'aucun pasticheur ne saurait imiter.

Parmi les dévotions nouvelles que l'Eglise avait encouragées à la fin du XVIe siècle figure en tout premier lieu la *Promenade de l'Enfant Jésus* que la tradition assure avoir été suggérée par sainte Thérèse d'Avila. En tout cas sainte Thérèse d'Avila nourrissait une prédilection particulière pour le culte de saint Joseph, et de là sont nées ces images touchantes où l'on aperçoit le père adoptif surveillant attentivement les premiers pas de l'Enfant Dieu.

(Suite en page 82)

◄ *Claudio Coello :* Portrait de moine. *Pierre noire et sanguine. 15,4 × 12,8 cm. Cab. des Dessins du Louvre (Inv. 18 418)*

Bartolomé Esteban Murillo (?) : Saint Antoine de Padoue. *Pierre noire, rehaussé de sanguine. 34,5 × 26 cm. Cab. des Dessins du Louvre (Inv. 18 441)*



Biennale des Antiquaires



◄ Assiette en majolique de *Castel Duran*
1540. Les scènes mythologiques sont co
rantes sur les faïences de Castel Duran
mais il est plus rare de rencontrer
disposition adoptée ici : médaillon c
tral, guirlande en bordure et fond d'a
besques obtenues avec une peinture blan
posée sur l'émail blanc. On peut voir u
pièce semblable au Musée de Sèvres, de
autres au Victoria & Albert Museu
Jeannette Brun, *119 Dufourstr., Zuri*

Florence



▲
ette curieuse scène de martyre, attribuée Marco Zoppo, *reflète l'influence de la einture ferraraise, très sensible dans œuvre de ce Bolonais qui travailla égale-ent à Venise et à Padoue, durant la conde moitié du XVe siècle.* Luigi *ellini, 5 Lungarno Soderini, Florence.*

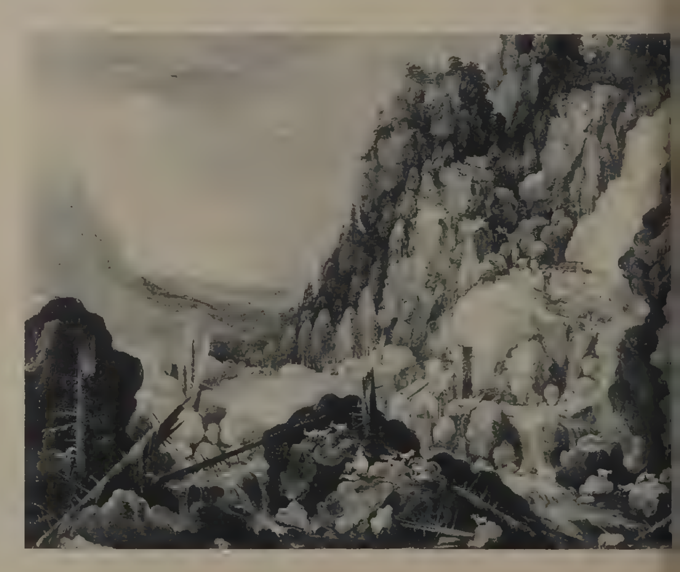
ros de bronze, trouvé au Fayoum. Art ►
pte. IVe siècle après J.-C. Haut. : 42 cm.
. Borowski, *7 Angensteinerstrasse, Bâle.*





▲
Jean Gossart: La Vierge à l'Énfant. *Ce tableau montre comment Gossart, une vingtaine d'années après son séjour à Rome (1509), avait assimilé les exemples nouveaux, sans renoncer à la tradition flamande. Cette composition, l'une des plus célèbres du peintre, eut un tel succès que le maître en multiplia les répliques. Celle-ci est l'un des bons exemplaires connus.* R. Finck, *28 av. Louise, Bruxelles.*

◀ Régulateur *d'époque Régence, en bois satiné. Il est signé de Migeon et remarquable tant par la qualité des bronzes que par la perfection du placage, où l'utilisation du fil du bois crée un effet décoratif très raffiné.* Etienne Lévy, *178 Fbg. St-Honoré, Paris.*



apisserie de Tournai. *XVe siècle. Outre les fameuses séries storiques ou religieuses, comme l'Histoire d'Alexandre, l'Hisire d'Esther, les Sept Sacrements, les ateliers de Tournai, au Ve et au XVIe siècle tissèrent nombre de compositions allégoques. Voici le « loyal mariage » de Paix et d'Amour. 95 × 437 cm.* P. M. Campana, *43 via Manzoni, Milan.*

e peintre anversois Joos de Momper *(1564-1635), qui voyaa longtemps en Italie et en Suisse, peignit de nombreux aysages alpestres. Celui que nous reproduisons est spécialeent intéressant par l'atmosphère fantastique que créent les ns déchiquetés sur le fond de rocs bouleversés et de cascades ansparentes.* Galerie Pardo, *160 Bd. Haussmann, Paris.*

abatière en or *d'époque Louis XV. Elle est ornée de fines* ► *eintures sur émail, mises en valeur par les ciselures aux motifs scrètement rocaille.* Zoccai, *12 Corso Imperatrice, San Remo.*





Pot-pourri *faisant partie d'une paire, en ancienne porcelaine de la Compagnie des Indes. Monture en bronze ciselé et doré. Le décor d'une grande richesse de tons, est celui d'un service exécuté pour la Marquise de Pompadour. H.: 22 cm.* Lecomte-Ullmann, *75 Fbg St.-Honoré.*

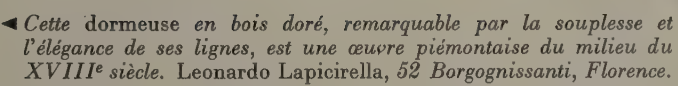
La richesse des ornements en cristal de roche, le travail habile du bronze doré font de ce miroir gênois du XVIIe siècle une pièce somptueuse et étincelante. Jacques Kugel, *20 rue Amélie, Paris.*





[…] tableau de Paolo Veneziano *est à* [ra]*pprocher de la Vierge à l'Enfant de la* [co]*llection Campana (Musée de Mon-*[ar]*gis) qu'il exécuta probablement vers* [13]*30-1340, et qui formait la partie cen-*[tra]*le d'un triptyque. 31×28 cm.* Paola [Ve]ntura, *71 r Via de' Fossi, Florence.*

▲ *Rosalba Carriera:* Portrait présumé d'Isabella Fornari. *Pastel. Le fin modelé du visage, les dentelles transparentes, l'éclat des perles et le subtil broché d'or donnent à ce portrait le charme qui assura dans toute l'Europe le succès des portraits de l'artiste. 57×47 cm.* Cailleux, *136 Fbg. St. Honoré.*



◄ *Cette* dormeuse *en bois doré, remarquable par la souplesse et l'élégance de ses lignes, est une œuvre piémontaise du milieu du XVIII*[e] *siècle.* Leonardo Lapicirella, *52 Borgognissanti, Florence.*



Jean Bologne : L'Architecture. *Ce superbe bronze, dont il existe plusieurs exemplaires, est à rapprocher de la statue en marbre représentant la même allégorie, et conservée au Bargello. Haut. : 35 cm.* Galerie G. Cramer, *38 Javastraat, La Haye.* ►



▲
Cabinet anglais *en laque noir et or du milieu du XVIIIe siècle. Il est conçu pour laisser voir les pièces qui y sont placées, grâce à ses panneaux à claire-voie.* Mallett, *40 New Bond Street, Londres.*

▲
Porte en bois peint et doré. *XVIIIe siècle. Elle constitue un bon exemple du goût de l'époque, avec ses motifs rocaille peints ou sculptés et la scène « exotique » du panneau principal, sous les amours qui décorent le trumeau.* Dinolevi, *Via de' Fossi 33 Rosso, Florence.*



On appelle statuettes Ho Ho *(les Deux Frères) ces figurines chinoises représentant des enfants avec des pots de fleurs. Celles-ci, datant du XVIIe siècle, sont rehaussées d'un décor polychrome sur fond blanc. H. 28 cm.* J. M. Béalu, *169 Bd. Saint-Germain, Paris.* ▶





▲

…pis d'Aubusson *d'époque Louis XVI. Remarquable par ses dimensions, ce tapis …st aussi par l'harmonie de son décor à bouquets polychromes sur fond vert amande, …ns des entrelacs de rubans bleus. Le médaillon central (que nous reproduisons ci-des…s) est à fond crème, de même que la bordure, ornée d'une grecque rose et bleue et …ne guirlande de roses. 8,70×7,50 m.* Catan, *129 avenue des Champs-Elysées, Paris.*

Sculpteur et architecte, le Vénitien Girolamo Campagna *(1550-1626) a exécuté également des objets décoratifs en bronze, tel cet Hercule soutenant un mortier.* Bellini, *5 Lungarno Soderini, Florence.*



◄ *Dans cette belle sculpture flamande, datant de 1500 environ, on retrouve l'ampleur plastique et l'intensité expressive des* Pietà *peintes au XV*e *siècle par les maîtres des Ecoles du Nord. Haut. : 85 centimètres.* Bresset, *5 quai Voltaire, Paris.*









▸ *Ambrogio da Fossano, dit Bergognone :* La Nativité. *Ce panneau montre comment Bergognone, qui travailla à Milan et à la Chartreuse de Pavie à partir de 1470, sut ajouter à la tradition lombarde une sensibilité très personnelle à la lumière et à la couleur.* Salocchi et Freschi, *58 R. Borgognissanti, Florence.*

◂ *Feuillet d'un recueil contenant 23 petites peintures de Whirsker, où sont représentés des acteurs italiens et français dans leurs principaux rôles. Ici, une scène de l'*Europe Galante. *L'auteur édita en 1782 une autre série de dessins de théâtre, avec le titre « Les Métamorphoses de Melpomène et de Thalie, ou Caractères dramatiques de la Comédie française et italienne ».* Librairie de l'Abbaye, *27 rue Bonaparte, Paris.*

Cette pendule *est l'une des très belles créations inspirées par la vogue du décor « au ballon » après l'expérience de Montgolfier en 1782. Elle se signale par l'élégance des lignes et le travail des bronzes ciselés, têtes de femme des montants, mailles du filet sur le globe, décor de la nacelle, balancier figurant aussi une montgolfière.* Diette, *7 rue Saint-Athanase, Paris.*

Ci-contre, à gauche et à droite

Petits almanachs du XVIIIe siècle, *ornés de reliures en marqueterie de paille (page ci-contre, en bas) et de maroquin mosaïqué, incrusté de métal argenté, de portraits ou de miniatures sur nacre.* Gruel, *418 Faubourg Saint-Honoré, Paris.*



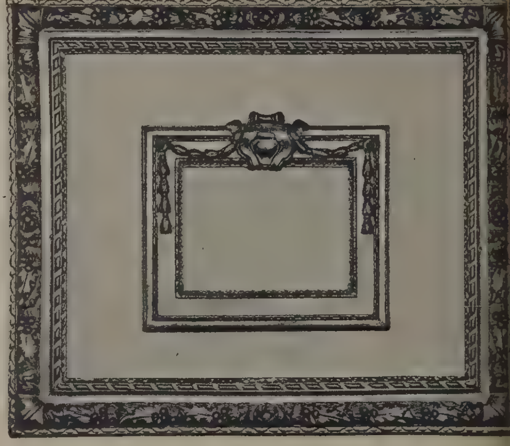


Bureau dos d'âne, *en bois d'amarante et de violette. L'importance décorative du placage, la complexité et le fini de l'aménagement intérieur à nombreux tiroirs, compartiments et secrets, permettent d'attribuer ce beau meuble à l'ébéniste Pierre Migeon.* Le Tourneur, *28 Boulevard Raspail, Paris.* ►



Vierge à l'Enfant avec deux anges. *Malgré son style très péruginesque, ce tableau est attribué à Lorenzo di Credi et rattaché à la période où la peinture de l'artiste, qui fut l'un des premiers disciples de Savonarole, trahit l'influence du moine.* Graf Pourtalès, *64 Harrasserstrasse, Prien-Chiemsee, Bavière.* ▼





Discrets ou somptueux, les cadres anciens complètent le caractère et l'équilibre des peintures qu'on y place. Voici deux beaux cadres en bois sculpté et doré, le premier d'époque Louis XVI (au centre), l'autre du XVII[e]. Lebrun, *155 Fbg. Saint-Honoré, Paris.*

Canapé corbeille *d'époque Louis XV. Il porte l'estampille de Delanois. Le joli décor végétal et l'ondulation harmonieuse des bois témoignent de l'originalité du maître, l'un des plus fameux de son temps.* Maghenzani, *10 Via Montenapoleone, Milan.* ▼



délabre *faisant partie d'une paire, en porcelaine de Meis-* *Monture et feuillage en bronze doré. L'enfant est drapé* *ne écharpe jaune et rouge de fer. Le socle est en porcelaine* *c et or.* Frank Partridge, *144-146 New Bond Street, Londres*

Surtout en argent *de Thomas Gilpin. Londres, 1753-1754. Les milieux de table de ce type comptent parmi les créations les plus élaborées et les plus somptueuses de l'argenterie anglaise sous Georges II.* Casa d'Arte, *24 Via Montenapoleone, Milan.*

▼

pier peint panoramique représentant la Bataille d'Auster- *Il s'inspire d'une gravure éditée en 1813. L'imprimeur,* *t on ignore le nom, exécuta également, sous la Restauration,* *papier peint représentant « la Fête du Roi aux Champs-* *sées ».* Leone di Castro, *94-95 Piazza di Spagna, Rome.*

▼





maisons de verre

ué dans un des quartiers les plus fréquentés de Londres, sur Millbank au
rd de la Tamise entre Lambeth Bridge et la Tate Gallery, ce vaste ensemble
nçu par les architectes-ingénieurs Ronald Ward and Partners est actuellement
cours de construction, son achèvement étant prévu pour la fin de 1962. Il
mprend une grande tour de 34 étages et un bâtiment en Y de 8 étages (à droite),
s deux destinés à des bureaux ainsi qu'un bâtiment résidentiel séparé (au
d à gauche) dans lequel sera aménagé un hôtel. La tour dont l'ossature est
béton précontraint sera revêtue d'un mur-rideau en acier inoxydable et
nneaux de verre. Elle comportera des doubles fenêtres, les vitrages extérieurs
nt fixes. Le nettoyage sera assuré au moyen de nacelles allant et venant le
g de montants de bronze attachés au mur-rideau. La forme alternative-
nt concave et convexe de la tour permet d'éviter l'impression d'uniformité.

En haut de la page,

La glace sécurit a été très heureusement utilisée par les décorateurs Philippon et Lecocq, dans l'architecture intérieure de cette cuisine. Une dalle de glace, encastrée au plafond et au sol dans une rainure métallique, supporte la table de cuisson en acier inoxydable satiné qui semble ainsi suspendue dans l'espace.

Cette maison est située à environ 45 kilomètres à l'Ouest de Paris. Après avoir aménagé un terrain assez vaste et plat, en créant notamment des dénivellations, les architectes Jean Chemineau et Jacques Mathieu ont largement ouvert les pièces sur la nature environnante. On remarquera en particulier la transparence de la salle de séjour qui est entièrement vitrée sur deux côtés. ▼





▲

Cette résidence à Beverly Hills (Californie) est caractéristique de l'architecture particulièrement fine et dynamique de Craig Ellwood. Outre les façades entièrement vitrées, on remarquera les marquises en verre armé bleu qui protègent du soleil et absorbent la chaleur. Équipées de projecteurs, elles se transforment, la nuit venue, en appareils d'éclairage et diffusent une lumière bleue atténuée.



Le paysage, la lumière et le soleil sont les charmes les plus communément appréciés de la côte Ouest des États-Unis ; ils doivent donc figurer aussi parmi les éléments constitutifs de l'architecture californienne. C'est ce qu'a bien compris Richard J. Neutra dont les villas allient toujours les nécessités de la vie au grand air et la légèreté de constructions transparentes, parfaitement adaptées à leur fonction. Dans la résidence de Mr. et Mrs S. Brown à Los Angeles, le pan de verre qui sépare le living-room de la terrasse forme une limite immatérielle sur laquelle le paysage se reflète pourtant comme en un miroir. ►

Autre œuvre de Craig Ellwood, ce charmant bâtiment pour une banque à Manhattan Beach (Californie) est également équipé de marquises en verre armé bleu absorbant. Celles-ci joignent le mur de verre extérieur au grillage d'aluminium servant de brise-soleil. Les espaces ainsi créés ont été traités en jardins.

▼

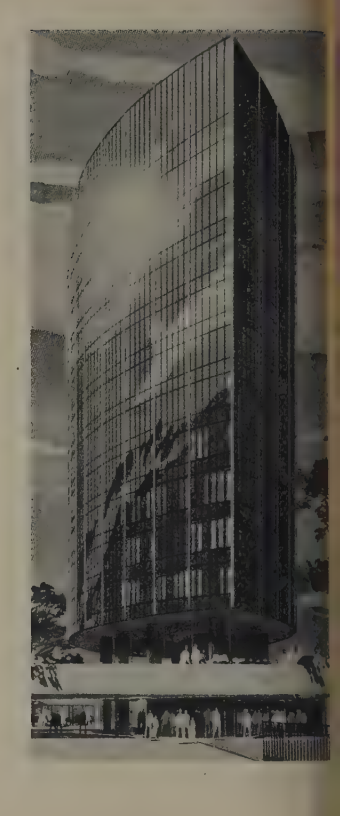


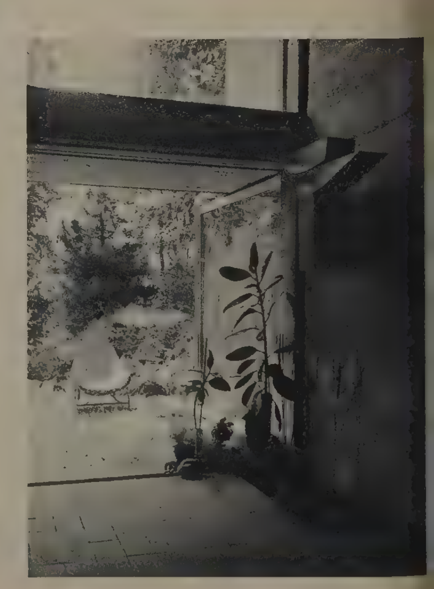
ans cette autre résidence construite pour le Dr. et Mrs. Henry Singleton à s Angeles par Richard J. Neutra et ses collaborateurs, l'architecte — selon e conception qui lui est chère — a utilisé le verre pour obtenir à la fois une ritable interpénétration des espaces et un jeu de réflexions extrêmement btil entre les glaces, le plan d'eau du bassin et un lac situé en contrebas.

Le verre ne s'emploie pas uniquement sous forme de glace. Pour certaines pièces exigeant à la fois un bon éclairage et une protection efficace contre les regards indiscrets, la brique de verre peut fournir une solution pratique, comme dans cette villa pour laquelle l'architecte Maurice Blanc a réalisé une paroi translucide sinusoïdale en « primalith », matériau créé par les Glaces de Boussois.
▼









▲

L'immeuble réalisé par Skidmore, Owings et Merrill pour le siège mondial de la Pepsi Cola Company à New York est un modèle d'architecture vitrée. Le mur-rideau avec ses allèges en aluminium oxydé anodiquement et ses montants d'aluminium brillant présente un dessin d'une grande délicatesse que souligne encore la finesse des stores intérieurs. Les gratte-ciel de Park Avenue qui l'entourent font ressortir l'extrême élégance de ce building relativement petit.

Ci-dessus, à droite

Ce building de 14 étages que les architectes Harrison et Abramovitz élèvent à Hartford (Connecticut) pour la Phœnix Mutual Life Insurance Company et dont l'achèvement est prévu pour la fin de 1963, sera entièrement habillé de verre. Sa forme elliptique permet d'éviter toute perte de place dans la distribution intérieure et le distinguera des immeubles des autres sociétés qui l'entourent.

Dans un style très différent de ceux de Neutra ou d'Ellwood, André Wogenscky ► a recherché dans sa maison personnelle (page ci-contre) à supprimer, grâce au verre, une séparation trop nette entre les espaces intérieurs et extérieurs.

▲

otée de qualités fonctionnelles extrêmement intéressantes, la maison qu'André ogenscky a conçu pour lui-même à Saint-Rémy-Les-Chevreuse a été aussi rfaitement étudiée du double point de vue de l'éclairage et de l'ensoleillement. grand brise-soleil de béton, en particulier, a permis d'ouvrir très largement la çade au midi sans redouter les inconvénients d'une chaleur excessive. L'équi-re plastique obtenu entre les parties vitrées et les parties pleines est séduisant. ▼

Oeuvre de Philip Johnson, le Amon Carter Museum of Western Art à Fort Worth (Texas), ouvert en janvier 1961, allie un large emploi du verre à un style architectural très souple. Il se compose essentiellement d'une salle principale de 36 m. 50 de longueur sur 7 m. 30 de hauteur et de largeur, salle sur laquelle donnent deux étages de petites galeries et qui prend jour en façade par un immense pan de verre que rythment les colonnes de pierre incurvées du portique.





▲

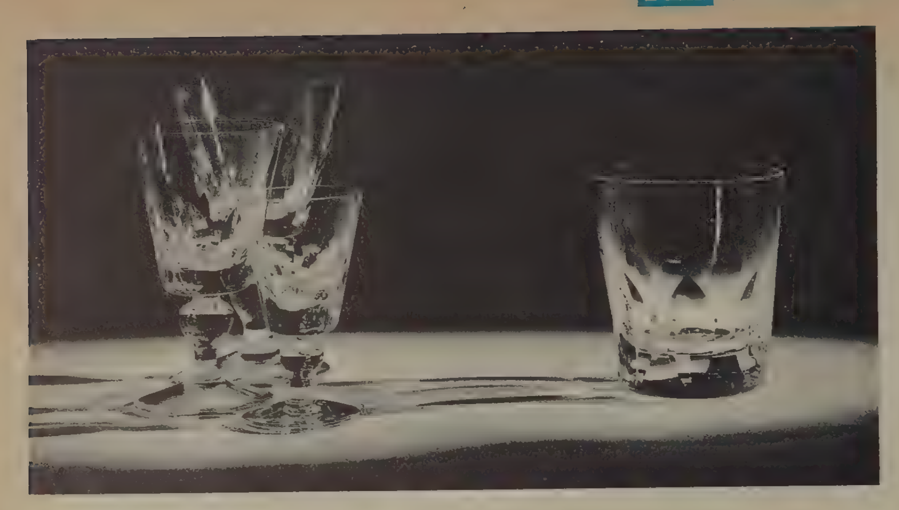
Réalisé par Craig Ellwood (avec J. E. Lomax) pour la maison Carson et Roberts à Los Angeles, cet immeuble de bureaux comprend aux deux étages supérieurs des galeries extérieures en porte-à-faux protégées contre le soleil et les vues indiscrètes par des écrans de verre et de matière plastique spécialement conçus par l'architecte. Les panneaux sont formés de deux feuilles de verre clair disposées de part et d'autre d'une feuille intérieure de matière plastique gris fumée. Leur encadrement est en aluminium, coloré à l'extérieur et noir à l'intérieur.

Skidmore, Owings et Merrill ont construit cet élégant bâtiment près de la route d'arrivée de l'Aéroport International d'Idlewild à New York pour la First National City Bank qui y loge la direction et la comptabilité de cinq succursales ainsi que des guichets à l'usage des voyageurs ou de la clientèle locale de nombreux employés de l'aéroport. Le dessin simple et dépouillé de l'ossature en acier noir met bien en valeur la transparence de l'architecture ; l'exhaussement du volume principal lui donne, surtout la nuit, un aspect de légèreté aérienne.

▲

Ce bâtiment administratif abrite les différents services de la direction de l'exploitation de la compagnie Air-France à l'aéroport d'Orly. Conçu par Edouard Albert (avec J. L. Sarf, ingénieur, et F. Maroti, architecte collaborateur), il comprend deux ailes parallèles reliées entre elles par une grande passerelle vitrée (notre photographie). Les panneaux des façades alternent des verres Thermolux armés et des glaces ombrales fumées. Les parois de la passerelle, en glace polie, sont bombées pour apporter une certaine diversité dans le jeu des reflets.





le verre dans la

En haut de la page

Ce service en cristal taillé a été sélectionné pour les premières classes sur le nouveau paquebot France. Il a été offert à Mrs Kennedy lors de son récent voyage à Paris. (Cristalleries de Saint-Louis.)

Sur un meuble florentin du XVIe, des verres suédois à jus de fru dans le fond desquels une bulle semble emprisonnée (Verroceram voisinent avec un bocal et un entonnoir en verre bourguignon d XVIIIe siècle. Coq de clocher en cuivre battu, travail populaire fran çais ; à droite, un coffret en bois à décor champlevé (Italie, XVe s.,

gauche à droite, une boule de voyance en cristal de roche, un l en forme de flèche (Venini), un sablier géant mesurant ure (Roberto Niederer, Zurich), un radiomètre (Alain Brieux), obélisque en verre de couleur (Venini) et un objet décoratif s lequel le ludion fait aussi usage de sablier (Galerie du Siècle).

naison





Page ci-contre, en haut à droite

Ces petits vases aussi délicats de matière que de forme ont été conçus dans l'esprit des verres antiques par Roberto Niederer. On les a disposés ici sur des paillons en jonc tressé (Formes Finlandaises). Au premier plan, salière anglaise en argent.

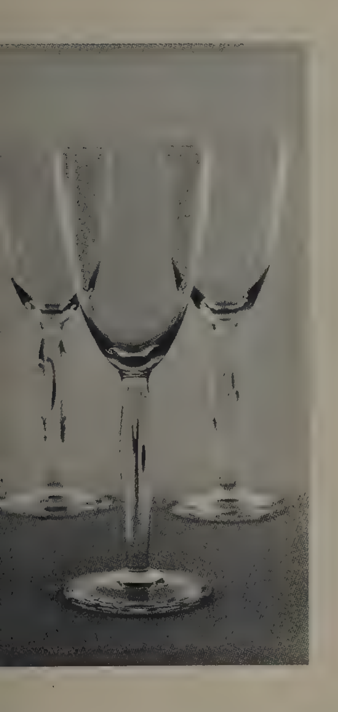
Page ci-contre, au centre

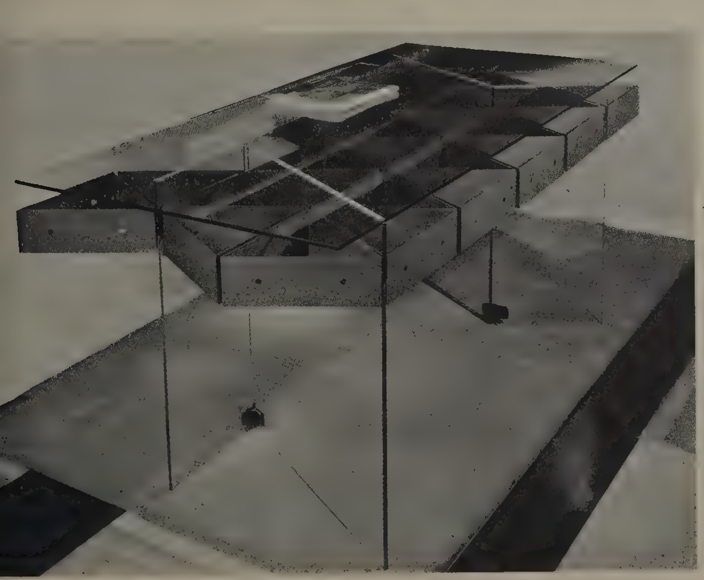
Un élégant calice en forme de tulipe et des pieds travaillés distinguent ces verres de cristal uni existant en différentes tailles (Daum).

▲

Des verres gravés modernes (Cristallerie du Val d'Andelle), complètent heureusement un flacon gravé au chiffre de Catherine de Russie (Baudot Balbreck). L'étui à cigare en argent est un travail hollandais. Grosse montre boule à cinq cadrans, du XIXe siècle.

Ce bureau aussi original que fonctionnel allie verre et métal. Il a été créé par Piantanida et Bertoux pour le concours « Le verre dans le mobilier » organisé récemment par les Glaces de Boussois.





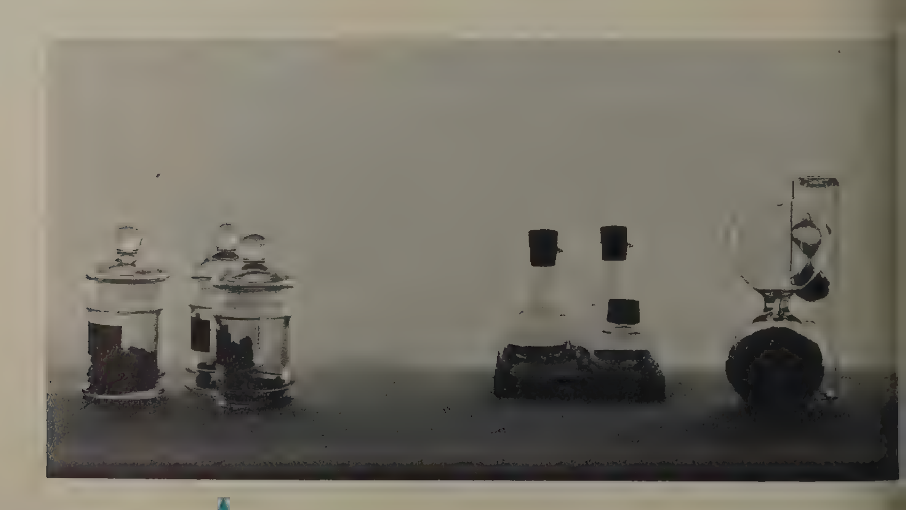


Une glace miroir (Saint-Gobain) double le volume de cette pièce exiguë et accuse l'effet décoratif du dessin abstrait noir et blanc dont on aperçoit le reflet mêlé à ceux des lampadaires cylindriques.

Des verreries italiennes et françaises des XVIIe et XVIIIe siècles ont été disposées dans une vitrine de glace. A l'étagère inférieure, on a associé à ces verres anciens un nautile et une figurine en poterie du Mexique, Colima, VIIIe siècle (Collection Roudillon).



Gilioli qui attache une extrême importance à la qualité des matières qu'il travaille a sculpté ici un très beau bloc de cristal (Baccarat).



Trois petits bocaux de Roberto Niederer qui peuvent servir aussi bien pour des pilules, des boutons de manchettes ou des bonbons. Au centre, service à salade composé de deux burettes, d'une salière et d'un poivrier (Formes Finlandaises). Sablier et ludion (Gie du Siècle).


MISTRA
FABBRICA
ZORZI VENEZIA





Sur une table composée d'un plateau en dalle de verre bleu canard de Boussois et d'un piètement en fer forgé sont disposés pour le cocktail une coupe en cristal, deux carafes anglaises à anse d'argent, des verres taillés Charles X (Baudot Balbreck) et deux grandes coupes en opaline bleue (Cristalleries de Sèvres). Allumettes japonaises, serviettes en papier américaines et boîte à cigarettes de Fabergé.

Ci-dessous, trois porte-couteaux, en verre de couleur de Venini, deux élégants vases en opaline blanche (Cristalleries de Sèvres) et un flacon où le verre a l'aspect d'un travail au crochet (Venini).





r le bois ciré d'une table provençale, un service de verres gravés XVIII[e] (Baudot Balbreck), des assiettes de Pont-aux-Choux et carafe provenant de Bordeaux, qui servait au XVII[e] à goûter vin. Serviette en lin (Formes Finlandaises) et lampe anglaise.

e ci-contre, en bas

e remarquable série de vases 1900 multicolores a été disposé r le créateur de tissus Kenneth Scott dans son living room à Milan.

Ci-dessus à gauche

Ces verres norvégiens modernes (Christofle) et la carafe à cidre trouvé à la Foire aux Puces semblent faits l'un pour l'autre. Le seau en liège provenant du Portugal est utilisé pour servir la glace.

Cette table ronde est constituée d'un piètement en bronze moulé dont la finition est brute et les arêtes polies, et d'une dalle de verre de 11 mm d'épaisseur et 130 cm de diamètre. Elle a été dessinée par les architectes Mangematin et Bruny (Editeur : Galerie Balt).



SCHÖFFER

Suite de la page 47

Mais il y a un problème sur lequel j'aimerais vous voir apporter quelques précisions, c'est celui des rapports entre la structure et l'indétermination. Certains amateurs qui s'étaient intéressés à vos sculptures spatiodynamiques parce qu'elles présentaient une construction rigoureuse, ont été choqués de vous voir introduire dans vos œuvres récentes, et en particulier dans vos projections, des facteurs d'indéterminisme dans lesquels ils ont cru trouver une approbation tacite des tendances dites informelles.

N. S. / Ils posent mal le problème. Mes sculptures sont toujours aussi rigoureusement charpentées et les projections sont elles-mêmes faites à partir de sculptures. En fait, il y a superposition de l'indétermination à la structure, c'est-à-dire que les œuvres à formes fermées font place à des œuvres à formes ouvertes. Et cela grâce à l'introduction de paramètres extérieurs, indépendants ou non du créateur. Cette introduction provoque ce que j'appelle une anamorphose, parce que le phénomène est comparable à celui des anamorphoses ou, si vous préférez, une mutation. Cette anamorphose peut être optique, comme dans les exemples classiques. C'est le cas de mes *Reliefs anamorphosés* dans lesquels vous pouvez facilement observer les déformations subies par la structure de base lorsqu'elle se réfléchit sur la plaque polie concave du fond. L'anamorphose donne naissance à de véritables structures mutées qui peuvent elles-mêmes subir de nouvelles anamorphoses ou les provoquer. Mais il existe aussi des anamorphoses temporelles. Il s'agit alors des déformations subies par des structures temporelles et dues à l'intervention d'indéterminismes externes: intervention humaine ou toutes sortes de paramètres naturels ou artificiels, comme par exemple dans le cerveau de la tour l'intervention d'une cellule d'indifférence qui est un paramètre artificiel, ou l'intervention d'organes sensoriels tels que microphones, cellules photoélectriques et appareils de mesures qui transmettent les changements survenus dans leurs secteurs respectifs.

G. H. / *Une même œuvre peut donc être à la fois rigoureusement construite et pleine de facteurs d'indéterminisme. Les deux faits ne sont pas exclusifs l'un de l'autre.*

N. S. / Je dirai même que plus la construction est rigoureuse, plus il est possible d'injecter soit des indéterminismes, soit des anamorphoses qui ouvrent cette structure et dévoilent ses richesses cachées. L'œuvre prédéterminée, figée dans le temps, a vécu. L'artiste crée une qualité en forme ouverte avec une solide prise sur le temps. Il jongle avec les indéterminismes et les anamorphoses. Il choisit et élimine en combinant, en permutant.

G. H. / *Une dernière question: comment situez-vous votre tentative par rapport à l'art actuel?*

N. S. / Je vous avouerai franchement que l'expérience que je viens de faire m'a révélé que, pour moi, la rupture était pratiquement consommée avec le reste des autres tendances. La tour de Liège est encore, à mon avis, une sculpture. Pourtant son aspect est si différent des autres sculptures, même actuelles, que je ne vois plus aucun rapport entre elles ni avec les œuvres des prédécesseurs. Il n'y a plus de références possibles. Je crois que c'est vraiment un commencement. Pour moi, du reste, c'est une chose assez grave, car bien que l'œuvre soit réalisée et qu'elle plaise à beaucoup de gens, je ne peux plus compter sur une véritable compréhension du public. C'est trop inhabituel. Songez: c'est la première fois qu'on sculpte la lumière, qu'on sculpte le temps. Et cela à une échelle qui permet de faire valoir cette conception et même de l'imposer sur le plan sensoriel.

DESSINS

Suite de la page 52

Le dessin conservé au Musée du Louvre peut être considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du genre. L'exécution de cette étude au pinceau trempé d'encre, rehaussée de blanc sur papier gris, est prodigieuse et on ne sait ce qu'on doit louer davantage, de la mise en page harmonieuse, des attitudes libres, de l'éclairage contrasté ou de la facture fougueuse et tendre.

Les effigies de saint Isidore, le grand évêque de Séville, se multiplièrent au XVIIe siècle et en 1665, Murillo fut chargé de peindre deux tableaux représentant saint Isidore et son frère Léandre à l'intention de la sacristie majeure de la cathédrale de Séville. Il semble bien que notre dessin soit une étude pour le saint Isidore; on objectera peut-être que la facture de cette pièce rappelle le style d'Herrera l'ancien, toutefois il est reconnu que Murillo a déployé une vigueur inaccoutumée dans la composition des deux saints patrons de l'ancienne Betis, et l'esquisse présente peut-être le reflet de cette fermeté exceptionnelle.

C'est au moment même où l'Eglise a demandé aux artistes de traduire les épisodes intemporels de la mission des Saints, la vision et l'extase, que les peintres caravagesques ont choisi de les imaginer sous l'aspect d'hommes du peuple. D'autre part, comme l'avait remarqué M. Emile Mâle, la Contre-Réforme ne devait conserver de l'histoire de saint Antoine de Padoue, prédicateur énergique et homme d'action, que la scène extatique où l'Enfant Jésus lui apparaissait; ce sujet qui connut un succès extraordinaire au XVIIe siècle a trouvé en Murillo l'interprète idéal puisqu'il l'a représenté à de nombreuses reprises; la version la plus célèbre décore une chapelle de la cathédrale de Séville. Il existe au Musée de Séville, une peinture où l'on voit saint Antoine agenouillé devant un rocher, la main droite tenant un lis, le bras gauche étreignant l'Enfant Jésus, auquel le livre, posé à même la roche, sert de siège. Le beau dessin du Musée du Louvre à la pierre noire sur papier bleu, rehaussé de sanguine, est-il une première pensée de l'artiste pour la composition que nous venons de décrire? Il offre évidemment des analogies de style avec certaines œuvres de l'Ecole florentine du début du siècle, mais la rudesse de la facture et l'expression extatique du visage évoquent irrésistiblement l'Espagne.

Dans les dernières années du XVIIe siècle, tandis que se préparait l'éclosion de l'athéisme, la peinture religieuse devenait la proie d'une sorte de frénésie mystique, bien éloignée des règles austères de la Contre-Réforme. Carlo Dolci, puis Carlo Maratta orientaient l'art vers une conception édulcorée des grands thèmes précédemment illustrés.

Seule l'Espagne résistait encore et lorsque entre 1685 et 1690, Claudio Coello peignit pour le monastère de l'Escurial le superbe retable de la *Sagrada Forma* il parvint à concilier les données de l'esthétique baroque avec les valeurs spirituelles des meilleurs maîtres espagnols des époques antérieures. Ce rétable avait été commandé par le roi Charles II afin de commémorer la translation de l'Hostie miraculeuse de Gorinchem, depuis l'autel de l'Annonciation jusqu'à l'autel de la sacristie de l'Escurial. La cérémonie eut lieu le 19 octobre 1684, en signe de gratitude pour la libération de Vienne, encerclée par les Turcs. Palomino et Cean Bermudez n'ont pas manqué de vanter le soin avec lequel Claudio Coello avait élaboré son œuvre. Mettant en pratique la maxime de Vincente Carducho; « Dessiner, réfléchir, dessiner », Coello exécuta plusieurs études préparatoires à l'huile ainsi qu'un grand nombre de dessins. Il s'était donné la peine en effet de dessiner le portrait de chacun des principaux assistants, le Musée du Louvre a la chance d'en conserver les meilleurs exemplaires. L'un d'eux, représentant la tête du moine agenouillé à côté du Prieur, est d'une exceptionnelle beauté; la pierre noire et la sanguine s'y mêlent intimement pour faire ressortir les yeux brûlés par l'extase qui transfigure ce visage rude et farouche, image éternelle du contemplatif espagnol devant le miracle.

Le moine âgé qu'on aperçoit en arrière de ce groupe n'a pas inspiré à Coello une œuvre aussi parfaite; toutefois l'expression désenchantée et lasse du vieillard est rendue d'une manière touchante.

Outre leur valeur esthétique, ces pièces nous apportent la preuve de la perennité du mysticisme, dans l'Ecole espagnole du Siècle d'or à son déclin.

…VRARD JABACH

Suite de la page 40.

…sfaire, aux dépens de la logique, leur …science et leur supérieur. Le rapport, …servé, est une pièce bien étrange. … convenaient d'abord que le prix …andé par Jabach était exorbitant, …issant de mauvais croquetons, puis …taient aussitôt que « *ledit sieur …ach les a peut estre plus acheptés qu'il … demande* », et que « *pour la rareté …t constant qu'il n'y a point de collec… de desseins semblable dans l'Europe, …mesmes qui en approche* ». Ils se refu…nt à en estimer la valeur réelle, …arant que pour en réunir pareil …bre, non point de Raphaël ou de …s Romain, mais de « *peintres médio…* », ou même pour en faire établir …simples copies, il en coûterait 20 à … livres selon les dimensions; sur quoi …roposaient d'en offrir 3 à 60 livres … originaux: apparemment le prix que …inistre, avant toute expertise, avait …dé d'accorder. Ils rabattaient aussi, … chercher nulle raison, un tiers du … des tableaux: et l'on arrivait à un …l de 280 839 livres. Le pauvre Jabach …t au martyre. Il n'ignorait pas le …ut capital de ses trésors: « *ils sont … beaux et en trop grand nombre; s'ils …ent moins bons et en moindre quantité, … prix agréeroit d'advantage…* ». Il criait … haut la valeur de ses chers dessins: …*'en) pourrois facilement mettre 800 …rt qui, l'un portant l'autre, me revien… à plus de cent écus pièce et en valent … de trois cents chacun. Aussi ne …ent-ils pas passer pour desseins, ains …is) pour des meilleurs et plus friands …aux de l'Europe lorsqu'ils seront …ordurés* (encadrés) ». Mais vers qui …ourner? On lui cachait le nom des …erts, Colbert se faisait soudain invi…e, on ne lui laissait accès qu'au tré…er Du Metz, contrôleur général des …bles de la Couronne. D'un autre … les créanciers pressaient: « *Consi…s, au nom de Dieu* », écrivait-il à …bert, « *que je me trouve entre le marteau …enclume, et que j'ay à faire à des gens … qui il n'y a aucun quartier* ». Puis…l était à sa merci, Colbert rogna …re 60 000 livres: et le 29 mars …ach recevait un bon de 220 000 livres … le trésor royal: pas même la moitié …ce qu'il avait espéré.

…olbert avait traité Jabach « *non pas …chrestien, mais en more* ». Que les …teurs du Louvre, en y retrouvant …chefs-d'œuvre du malheureux collec…neur, n'aient pas pour autant trop …vaise conscience: le banquier évita …gré tout la faillite. Il n'est pas …ossible que le ministre, en compen…on des derniers rabais, ne soit inter…u de quelque façon, pression auprès … créanciers, participation à telle ou …e entreprise. Et une fois la mauvaise …se franchie, les affaires retrouvèrent vite leur train. La reprise des hostilités, notamment, allait bientôt apporter de profitables commandes à la manufacture de Corbeil, qui fournissait la cavalerie de baudriers, justaucorps, culottes de peau et poires à poudre. Le banquier se remit de plus belle à collectionner, et autour du grand portrait de famille par Le Brun, conservé lors de la vente en 1671, vinrent se raccrocher maint et maint tableau: quand Jabach mourut, le 6 mars 1695, on n'en comptait pas moins de 687! Pour la plus grande part, il est vrai, ce n'étaient que copies de médiocre valeur: souvenir des toiles fameuses qu'avait possédées Jabach, répliques de paysages exécutées par Francisque Millet, que le mécène impénitent avait pris sous sa protection, et qui emplit la demeure de ses toiles. Pourtant Jabach avait réussi à trouver certaine *Histoire de Sainte Hélène* attribuée à Giorgione, qui était regardée comme la perle de la collection et prisée 5000 livres. Un *Enée et Anchise* de Rubens (Jabach avait pris parti pour les « coloristes » contre les « poussinistes » dans les querelles qui déchirèrent un temps le monde des arts), deux grands Le Brun, de l'*Histoire de Méléagre*, deux magnifiques natures mortes de Sneyders, quelques Bourdons, des œuvres du Bassan, de Breughel, d'Holbein, de Lorenzo Lotto, du Parmesan, du Cavalier d'Arpin, et même un *Portrait de Rembrandt au turban*, faisaient un accompagnement non négligeable. On pense bien que les dessins n'étaient pas oubliés: on en trouva à sa mort plus de 4 000, soigneusement rangés en 31 cartons. Ici encore, ce n'étaient plus les feuillets rarissimes cédés au Roi; pourtant 1200 d'entre eux, soigneusement *collés et dorés*, et rangés dans des portefeuilles particuliers, étaient estimés à 12 000 livres: gageons qu'on y eût encore glané bien des trésors. Au XVIIIe et au XIXe siècle passèrent dans des ventes célèbres plus d'un dessin marqué du célèbre paraphe de Jabach; et en 1721, l'un de ses petits-fils, Gérard-Michel, retrouvait encore dans la maison familiale des liasses provenant de cette seconde collection: il céda le meilleur à l'amateur Zanetti, de passage alors à Paris, mais bientôt, saisi d'émulation, il devenait lui-même un amateur fervent de dessins et l'ami du fameux Mariette…

C'est en effet les enfants du banquier qui, cette fois, s'étaient partagé ses richesses. Tôt ou tard ils s'en défirent, et le nom de Jabach, comme celui d'autres grands collectionneurs du temps, Bay, Pointel, Cerisiers ou Cotteblanche, fût assurément tombé dans l'oubli, si sa première collection, installée aujourd'hui au cœur du plus grand musée du monde, n'y avait maintenu vivante sa présence. « *Vivit post funera virtus* »: telle était la devise qui accompagnait les armes de Jabach; comment penser que les bonnes fées qui avaient dès l'enfance guidé son destin ne lui avaient pas ménagé cette épreuve passagère pour mieux préserver le souvenir de ses mérites? Ses 101 tableaux avaient rejoint dans les collections royales les chefs-d'œuvre possédés un jour par François Ier, Mazarin, le Cardinal Antoine, le Duc de Richelieu, le Secrétaire d'Etat Oursel, et par lui-même. L'inventaire n'en a pas été retrouvé: mais devant les toiles qui ont aujourd'hui l'honneur de la Grande Galerie du Louvre, c'est bien souvent qu'il faut prononcer: voici un tableau Jabach. Quant aux 5542 dessins, ils formèrent la collection du Roi et en demeurèrent longtemps la part capitale. Leur nombre était si grand que d'abord seuls les plus beaux retinrent l'attention: et au XIXe siècle, Reiset retrouvait encore dans les armoires du Louvre des paquets de dessins provenant de Jabach, restés depuis Louis XIV dans un oubli profond, et qui contenaient pourtant de très précieux morceaux. C'est seulement aujourd'hui que l'ensemble commence à être réellement inventorié et étudié, et qu'éclate dans toute son étendue la richesse de la collection. — Et certes, il convient que la reconnaissance aille d'abord à Louis XIV, et même à Colbert. Mais enfin sans Jabach ces Raphaëls, ces Carraches, ces Dürers n'eussent point été rassemblés à Paris. Dirons-nous toute notre pensée? On se plaint aujourd'hui que le patrimoine de la France se dissipe, que les œuvres d'art, si elles ne sont retenues dans les musées et les églises, quittent l'une après l'autre nos frontières. On réclame de-ci de-là des mesures du gouvernement. Mais le meilleur gouvernement ne peut que suivre l'exemple de Louis XIV et acquérir les collections Jabach — lorsqu'elles existent. Les richesses artistiques d'un pays, ce sont les amateurs qui les attirent, les rassemblent, et souvent les fixent. En notre temps où les Mariette et les Duc d'Aumale ne semblent plus se rencontrer qu'en Allemagne ou en Amérique, où l'amour de la peinture moderne paraît accaparer les collectionneurs français, il n'est peut-être pas inutile de proposer l'exemple d'un Jabach qui avait su allier l'amour de son temps et celui du passé, et à lui seul enrichir plus le Louvre que n'ont fait bien des rois.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez le chapitre élégant consacré à Jabach, voici plus d'un siècle, par Clément de Ris dans ses Amateurs d'Autrefois, *ou l'hommage fervent que Frédéric Reiset, en 1869, plaça en tête de son catalogue des dessins du Louvre; ou encore parcourez l'inventaire après décès de Jabach que Grouchy publia en 1894 dans les* Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France.

La collection «L'Actualité artistique internationale» (fondée en 1953) révèle chaque année dans le monde entier des peintres, des sculpteurs et des graveurs de talent.

Cette collection éditera, en 1962, vingt monographies bilingues (anglais, français) avec des reproductions en noir et en couleurs, pour une diffusion internationale.

Les artistes intéressés doivent envoyer, avant le 15 décembre 1961, leur biographie artistique avec des photos, ainsi que tous les documents de presse les concernant à la Société EDI BM, 248, rue de Charenton, Paris 12[e].

Parmi ces envois, 20 seront sélectionnés par un comité de critiques pour figurer dans nos prochaines monographies.

(Communiqué)



to Briat-Boigontier

R.L. Dupuy G26